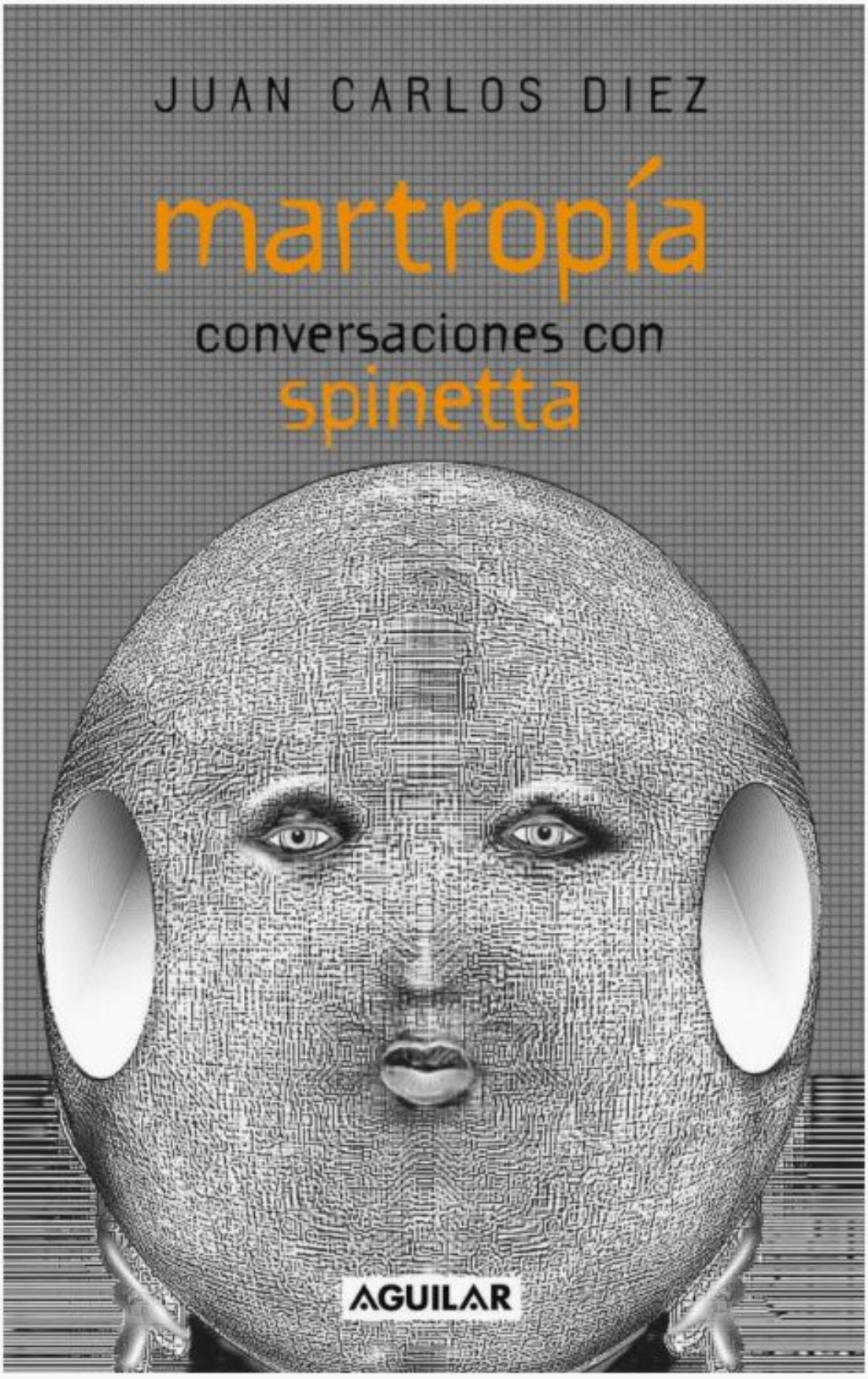
JUAN CARLOS DIEZ
martropía
conversaciones con
spinetta
AGUILAR

Martropía
Conversaciones con Spinetta

Juan Carlos Diez

AGUILAR

Portada
Dedicatoria

Intro

Vestigios del futuro*
El ulular del viento
Para los árboles
El sueño recurrente
Pequeños milagros
El errante
El jardín de las delicias
Rasgar el alma
Corazón acústico
La tradición de la arcilla
Un lejano telón

Bonus tracks

El fueguito de Arribeños
El hombre de cristal
Homenaje
The Larkings

Agradecimientos

Apéndice

Abrázame inocentemente (del lémur a la boa)
Ave seca
Barro tal vez
Domo tu
El anillo del capitán Beto
Elementales leches

El enemigo
El mar es de llanto
Enero del último día
Esta es la sombra
La eternidad imaginaria
Lago de forma mía
La melodía es en tu alma
La montaña
La pelícana y el androide
La rifa del viento
Laura va
La verdad de las grullas
Los elefantes
Maribel se durmió
Nueva luna (Mundo arjo)
Organismo en el aire

Penumbra
Perdonado (Niño condenado)
Pies de atril
Resumen porteño
Se convirtió en la noche
Será que la canción llegó hasta el sol
Tanino
Tres llaves

Temas nombrados

Discografía

Biografía
Créditos

Grupo Santillana

A la memoria de mis amigos
Carlos Fabián Schiffer, "Carlitos",
y Miguel Guillermo Guerrero, "Chacho".

Intro

Sospecho que las obras saben más de sus autores que ellos mismos. Así como los sueños siempre son más profundos que su tardía reflexión. El creador es un testigo perplejo que intuye la llegada de ciertas bandadas. Un solitario en la salina que modifica las sombras, los trazos de aquellos aleteos. Pocos conocen ese arte. Spinetta es uno de ellos.

Hace casi quince años me acerqué a Luis Alberto intentando conocer a la persona que ideaba ese andamiaje flotante de melodías y textos. Quería comprender el origen de esa cosmogonía nutrida de composiciones poéticas. Vanos intentos, tal vez. El creador es una mirada. Y no tiene respuestas. Pero, tarde o temprano, llega a *martropía*, el estado de ensueño producido por la visión súbita de puentes amarillos. Y el vértigo que sobreviene al cruzarlos.

Compartí muchas horas con el Flaco. Y en estos últimos cinco años, cuando la idea del libro tomó forma, trajiné cuadernos atiborrados de preguntas, acumulé casetes y no-

tas, y con el girar de las palabras, ansiosas o mesuradas, vertiginosas o calmas, según el ritmo conferido por sacapuntas o clavijeros, vi menguar decenas de lápices y consumirse pilas de pilas.

En más de una madrugada tuve el privilegio de escucharlo en la quietud de una cocina aromada de azafrán, de compartir como un regalo sus canciones, algunas, incluso, sin terminar. "Pero mirá adónde va esta melodía", me comentó una vez, ocupado en descifrar el bosquejo que había delineado en una guitarra eléctrica desenchufada que sonaba a él.*

En aquellos momentos, sus dedos

de uñas casi invisibles se tiznaban del rumor de cuerdas nuevas y de especias que se confundían en la mesada donde preparaba platos exóticos. A veces, los golpes de cuchillo se filtraban en el grabador junto a su voz de crispación o remanso, de prolongados silencios, de alegría o sarcasmo.

Las cenas, casi siempre preparadas por el Flaco, eran un recreo antes de seguir trabajando en el libro. Luis Alberto, siempre irónico, especialmente consigo mismo, sabía cómo hacerme reír. Por ejemplo, cantando *a capella* "Soy un buen beatle", un tango de su autoría que interpretaba en ese estilo melodra-

mático y absurdo, propio de muchos tangueros. También compartíamos algunas lecturas o escuchábamos música. Recuerdo haberle copiado, además de un disco de él mismo que no tenía, un CD que le gustó mucho. Era *Cumbia Jazz Fusion*, de Charles Mingus.

En algunas ocasiones lo vi trabajar en el estudio o con su grupo en los ensayos. Allí descubrí al músico preocupado por llevar adelante sus ideas con el entusiasmo de quien, lejos de recostarse en sus logros, prefiere cambiar de piel y adentrarse una vez más en la montaña hasta encontrar el cuarzo fulgurante de las nuevas creaciones.

En nuestros encuentros nocturnos, de largas horas de charla, el Flaco tenía siempre a mano su guitarra acústica, que tocaba distraídamente, hasta que una secuencia de acordes nos traía la brisa de un jardín sin tiempo.

Me llevó muchos años pedirle que cantara una canción. Interrumpir esa hoja de ruta trazada en forma aleatoria según su deseo inmediato. ¿Por qué hay paisajes sonoros, imágenes tan inertes como poderosas que quedan grabadas en nuestra memoria y nos transforman? Un día le pregunté si se acordaba de "**Tanino**",** un tema inédito que siempre recuerdo a pesar de haberlo es-

cuchado sólo dos veces en vivo, hace muchos años.

"Esa no me la voy a olvidar nunca", me contestó, antes de cantarla sentado al borde de la silla, como hacen los músicos cuando están ensimismados. "'**Tanino**' la escribí en la Navidad del 77, con Dante en la cuna. Recién nos habíamos separado con Invisible".

No siempre recordaba sus propios temas con tanta precisión. Por momentos olvidaba fragmentos de las letras o algunos acordes, que resolvía enseguida. A veces comenzaba a tocar algún tema de los primeros discos y, sonriendo por mi cara de asombro, me confesaba que hacía

unos días lo había "sacado todo". Hablaba en serio, como si la canción la hubiera escrito otro.

Siempre le quitó solemnidad a su obra, a su trayectoria. "Es que yo no soy un fanático mío", me decía. Sin embargo, ahí están sus huellas profundas, sus caminos serpenteantes recorriendo territorios tan cercanos como misteriosos; ritos de pasaje sostenidos por el apasionamiento y la creación de una forma propia de belleza que abarca no sólo letras y músicas, sino también la estética sonora con que se presentan.

A veces asocio sus creaciones con determinados cuadros impresionistas: bloques de color bien acentua-

dos, visión poética, tensión y trazos delicados. ¿Servirán las coordenadas geodésicas para mensurar aquello que por sus características únicas resplandece como un "manzano en la nada"?*** ¿Presentirá la ciudad de carbonilla, de avenidas solitarias, la llegada de sus nuevas creaciones?

Sus canciones —no podría haber sido de otra manera— fueron la llave para abrir las ventanas de sus pensamientos, contradicciones y sentimientos expresados entre los claroscuros que toda obra verdadera conlleva.

"Hay días en que tengo el escepticismo de ver quién soy realmente", me confesó con voz grave aquella

madrugada, antes de entusiasmarse como un adolescente tocando nuevas melodías aún sin letras. Regresaba de un viaje y su valija estaba apenas abierta. “Las canciones son sólo paraísos artificiales”, susurró inocente, intrigante.

Y se perdió en la salina.

*La guitarra es una Samik coreana, jazzera, de media caja, que Luis Alberto sólo usa para componer o tocar en el estudio, no para hacerlo en vivo. “Tenés que tener el toque, el sonido bien jazzero para usarla, y yo no lo tengo”.

**En adelante, las negritas en el título del tema indican que la letra completa se

consigna en el Apéndice.
***Tomado de “No te busques ya en el umbral (Umbral)”.

Vestigios del futuro*

Hace frío esta noche en Buenos Aires. En el estudio La Diosa Salvaje siete guitarras se templan al calor de una estufa. La consola testea la vibración de estos cuerpos que serán música.

Lejos, en medio del océano, el Calypso

ubica la zona donde deberán sumergirse los buzos. Luz infrarroja, la cámara se prepara para ver.

En la oscuridad el sonido enciende boyas, acordes que buscan un sendero. Palabras, huellas marinas, tomas de grabación.

Spinetta registra la imagen sonora de un paisaje inabarcable.

Canta una melodía para despegar.

En la cubierta se escucha el mar. Todo está dispuesto: trajes, focos, diferentes lentes. Partituras, cartas de navegación celeste.

La música asciende, la poesía es un guiño en la inmensidad.

Los buzos se sumergen y filman. Fauna en doble asombro.

*Finalmente la canción ve: es una rasgadura de luz en el espacio del alma. En la profundidad "sólo quedan las alturas".***

*Tomado del tema "Los libros de la buena memoria".
Frase del tema "La montaña**".

¿Hay temas recurrentes en tus canciones?

Hay una serie de obsesiones. El sol, los andenes, las esperas bajo la lluvia, típicos de la literatura pop. Hay otras cosas que las siento dentro de mí. Entonces no estoy en ningún lado; estoy acá. Hay otros momentos en los que soy una cámara que va viendo cosas.

¿Cómo es esa cámara?

A esta altura es como la cámara de una nave submarina. En el sentido de que se prepara para ver, estu-

dia un montón de cosas antes de llegar a un lugar y usa todo un conocimiento previo. Creo que uno también es una cámara que filma muchas veces y que recoge imágenes en la profundidad.

¿Y qué cosas ves?

Veo rostros, diferentes rostros humanos. La cámara ve los rostros de la animalidad entre las figuras que surgen de los hombres. Los hombres somos de un patetismo tremendo frente a los animales depredadores. Hay algo que ellos tienen que es tan perfecto que el hombre cuando los observa pierde la autocrítica, porque no se da cuenta de

que él también es un animal que siempre asesinó para comer.

Quizá no haya algo más imponente en la naturaleza que observar a los animales haciendo el amor o cazando. No hay remordimiento en ellos, esa cosa podrida del hombre que vuelve sobre sus pasos para ver si le quedó dolor o alegría.

En un principio el hombre cazaba y hacía de esto un ritual porque creía que se apoderaba del alma del animal al que se comía y así conservaba ese poder, lo que debe de haber sido cierto en algún momento. Después, cuando la cabeza se encargó de poner las cosas más en el lugar que tienen ahora, empezaron a

surgir las diferencias y se perdió la magia, lo que de alguna manera equiparaba todas esas cosas disueltas con una armonía natural.

A través de la mirada del hombre, el equilibrio ha dejado de ser mágico, ha transmutado. Ahora tenemos la magia de este Aiwa que no mide más que tu mano y está grabando con una fidelidad bárbara y no pesa nada. Pero, para lograr esto, hemos violado las leyes mágicas de todas las piedras que se horadaron para conseguir los materiales con los que se hace. También es una transmutación química. Pienso que es así. Por eso digo que, cuando uno observa los animales, observa la evidencia

de una edad, que de alguna manera está intacta.

¿La tuya es una mirada clínica?

Lo último que es, es una mirada clínica. Porque la mirada clínica es la que uno tiene para conservar la estabilidad del mundo que nos rodea. No hay una visión clínica en los elefantes o las ballenas. En cambio, con nuestras cosas queremos saber y operar de alguna manera con una mente que corrija los defasajes y esa es una de las podredumbres que venimos heredando.

¿Cómo es, entonces, tu mirada?

Al intentar definirla te diría que

es una mirada humilde y, agregaría, apasionada. Generalmente, nuestra mirada ve tanto que no le importa observar algo en particular, por eso es humilde. No le importa abarcar lo que ve, con verlo ya se llena, porque es mucho el mundo que nos espera para ver.

¿Y si esa cámara te enfocara a vos?

No sé qué decirte, pero me parece que esta imagen sería cómica. A veces esa cámara mira dentro de mí y ve unos conflictos bárbaros, pero también ve una cosa que tampoco está tan desorientada respecto de la realidad.

Por ejemplo, cuando veo un mili-

co me da vergüenza. No entiendo cómo una persona se puede haber dedicado a un quehacer tan vil, cómo alguien pretende imponer sus ideas a través de esos métodos.

Tampoco entiendo a los sacerdotes, pero me dan menos asco. El sacerdote luce erótico al lado de un militar. Aunque ambos se ponen el disfraz sabiendo que pueden dictaminar sobre los otros seres y que para eso están, para corregir las desviaciones y para castigar a los que se salgan, lo cual es el atributo de los imbéciles.

Entonces, cuando me veo a mí mismo veo defasajes, pero ninguno llega a tener la arbitrariedad de es-

tas figuras. Tampoco te voy a decir que lo que veo es un Adonis. Veo un flaco que tiene que bajar la panza de tanta cerveza que toma y que a veces es medio tarado. Todas cosas normales.

*¿Cuándo escribiste "**La verdad de las grullas**"?*

Fue el primer tema que compuse en el año 2000. Lo escribí en enero, en Los Ángeles, solo, en un hotelucho que está frente al hipódromo de Santa Anita, en Arcadia. Yo escribo la canción en ese cuarto, en el calor de Los Ángeles, con el televisor prendido pero muteado. Venía de estar escuchando hablar inglés todo

el día. Y, si lo manejás mínimamente, después de dos meses de estar ahí en tu cabeza todo te suena en ese idioma.

Entonces, empiezo a cantar el tema en inglés. Pero cuando llegué a una parte de la melodía ahí me salió el argentino. Son esas frases que me salen por más que esté en los Estados Unidos, porque mis temas son así. Tienen una identidad más allá de lo que yo quiera buscar. A veces estoy preso de esos temas y me perjudico si no compongo otras cosas que satisfagan otras cabezas, pero bueno, me sale algo argentino.

¿Hay una visión esperanzada en la le-

tra de esta canción?

Sí. "Y si la esperanza se agota al fin, cuando vuelva el río con sus manos nos reunirá". Es la esperanza de convertir la charca vacía, de la cual depende el equilibrio entre varias especies de animales, en una tundra. Y esperar la época de lluvias para ir a reunirse en el charco.

No está referido al fin de la esperanza relacionada con el amor específicamente, sino a una situación en el existir, donde los animales se observan. Muchos son depredadores de otros, a los que observan sin poder ir a comérselos tan directamente como un tipo entra y mata a otro con un arma. Un animal tarda mu-

cho más en encontrar una presa.

Ver los animales comiéndose unos a otros en las charcas, una garza con un pico muy afilado que caza pececitos o cangrejos que andan por ahí, es ver también un reflejo de la sed humana, de su controversia para poder solucionarla en términos ya no sólo de ser. "Es imposible sólo con la sed". Se requiere hambre, eso es lo que quise decir. Lo único que falta es que nos empecemos a comer los unos a los otros, como si unos fuéramos garzas y otros peces.

*Los animales también están en "**Abrázame inocentemente**".*

Desde un comienzo está la misma

presencia. Por ejemplo en "**Los elefantes**" y en "Hermano perro", de Almendra. Igual que en una serie de canciones de discos más recientes, como "Dos murciélagos", "Cisne", "**La verdad de las grullas**" o "**Abrázame inocentemente (del lémur a la boa)**". Son temas en los que está esa famosa idea de transposición indirecta, subjetiva, donde les hacemos hacer y decir a los animales como si fueran el lobo de Caperucita Roja. Los animales son los que expresan los deseos humanos y los hacemos actuar como si pensaran como nosotros. Esa temática se pone en juego en estas canciones.

"Si alguna vez yo mudo en tu piel me uniré a la eternidad", le dice el lémur a la boa.

Eso.

Que no es lo mismo que ocurre en "Jaguar herido".

No, aunque también tiene algo de eso. Sólo que "Jaguar herido" es mucho más fundamentalista. La diferencia básica es que en este tema hay un depredador humano.

Aunque también se habla de transmutar.

Claro, pero no hay una transposición simbólica del punto de vista de los animales protagonistas. Esa es la diferencia. "Hay una verdad que di-

cen las grullas: no te aventures más allá del valle mortal. Dicen que se juntan allí seres humanos para capturarse y hacerse todo tipo de mal". Es algo que comentan los mandriles, algo que las grullas les dijeron a ellos.

Eso es porque los animales seguramente observan las explosiones. Las grullas que pasan por Kosovo deben de observar el humo y las explosiones, y algo les debe de suceder con eso, en su propia naturaleza. Deben de sentir que hay seres humanos que se capturan, se matan. Capturar para los animales es comer. Y "se hacen todo tipo de mal" porque el que lo escribe no es verda-

deramente una grulla, ¿no?, sino Luis Alberto.

Me imagino un mandril pensando en Dios. "Tengo una razón para pensar en Dios y en mí". Nosotros a veces somos tan bestias, y en nombre de Dios la civilización ha hecho tantas barbaridades... Transponer eso y hacérselo decir en primera persona a uno de esos protagonistas es lo que no está en "Jaguar herido". Y eso es lo nuevo para mí en esta temática.

Vos escribiste: "Sólo nosotros somos los amos de la culpa. Culpa y perdón se asumen entre sí como planta y sol. Es el eje de la dinastía de los hipócritas". ¿Esto

*se refiere concretamente al lémur y a la boa, de "**Abrázame inocentemente**"?*

Sí. Me tomé la atribución de representarme como un animal que será envuelto y tragado por una serpiente inmensa. La letra trata de expresar por transposición el anhelo humano en el momento más crucial de la existencia, pero sin tener que ceder a una noción fija del sentido de la pérdida.

En un momento la letra dice: "Uno labura en sí, en silencio, su propio Cristo". No creo que casualmente cites a Cristo junto al tema de la culpa.

Bueno, viste que en otra parte dice "la bendita conmoción", que

también es ese pecado tan atroz que ha sido exaltado por el cristianismo. El divino pecado, la muerte de Cristo, matar al Cordero. La sangre del Cordero es el divino pecado.

En los animales, la presa y el depredador se unen en una danza sin culpa, sin cargo, y en ese caso está todo perdonado.

En el terreno de nuestra culpa como seres humanos, laburamos, pulimos una especie de Cristo de cualquier religión. Uno labura eso "en la cima o en la miseria", y pretende escapar por sobre la muerte como Cristo. Exaltar lo sagrado, que la vida no se escape, no ser devorado tan fácilmente como "el bocado

del águila" del que habla Castaneda. Según Don Juan viene el águila y nos devora.* El infinito nos devora, parece el Gran Depredador. Mi música intenta cubrir esa respuesta, más que mis letras.

"Y en tu abrazo azul que me triturará, yo iré corrompiendo tu maldad..."

Es una cosa tan ominosa e impune la depredación entre los seres humanos, que cuando se trata de animales este crimen luce inocente. Entonces, inmediatamente les atribuimos nuestra maldad para convencernos y verificar cómo lo hacen. En el caso de ese tipo de animales que trituran a los otros y después se

los tragan enteros para no desperdiciar nada, se acentúa aún más el efecto de la voracidad ancestral y de un momento límite de la vida.

Por ejemplo, al observar el abuso de poder cometido contra los pueblos infinitas veces a lo largo de la Historia, el hombre, casi como careciendo de inocencia, debe verse a sí mismo como "el gran devorador" y el producto de una lucha de fuerzas. Las fuerzas de la luz o de la muerte.

Creo que si permanecemos como un buen rayo de luz todas las fuentes negativas que intenten apoderarse de nosotros de alguna manera se van a transformar. Nos tragarán, pero también van a tragar una luz

interminable. Para eso está hecha, para continuar, aunque sea dentro de las fauces de otro.

Por otro lado, cuando el lémur dice que lo abrace inocentemente es porque quiere tener un último recuerdo de algo armónico, como lo querría un hombre. Es decir, que haya un último sentido de armonía en eso, justo antes de que deje de ser armónico. Porque se interrumpe la existencia, y a la vez la resonancia es tan ínfima de acuerdo a todo que la música sigue igual.

Y si hay una maldad en eso que lo va a devorar, bueno, el lémur al morir tan inocente y divinamente hace que le inventemos un cielo que lo

espera. Además, lo convertimos en santo para que se perpetúe en dicho cielo. Y en esa espiral celeste lleva las claves para que la oscuridad no reine, como si fuera una película de Ridley Scott en donde siempre triunfan la luz y el designio de los tiempos. Se vino una noche oscura y hay que abrir la llave otra vez para que vuelva a reinar todo lo que tiene que reinar. Ese mundo oscurantista que hemos dejado atrás parece no ceder nunca y, a la vez, solamente creando una gran energía en nuestra existencia, mientras seamos capaces, podremos llevar el código para que esa luz no perezca. De otra manera moriremos como unos cerdos,

matando y llenándonos de toda la basura posible.

*¿De qué habla "**Los elefantes**"?*

Quizá de la noción de que ellos van a morir en donde están los huesos de sus ancestros. Los elefantes mueren de paz, no de una enfermedad. Siempre se los ve como dioses taciturnos sobre cuyas espaldas bien podría girar la humanidad. Yo siento que son poseedores de la energía y sabiduría del Creador. (Si estuviéramos en el mundo de las plantas el tema les correspondería a los ombúes, o, en el de los frutos, a las sandías.) Los elefantes tienen una estructura enorme parecida a la de

Dios, en el sentido de que podrían contenerlo todo, si lo vemos con un ojo poético. En cuanto al tema, también propone la idea de que nosotros al lado de ellos no somos nada, lo cual me suena acertado. Si tuviéramos la misma chispa pero con la serenidad de un elefante, andaríamos mucho mejor por la vida.

Además, la canción incluye la idea de un mundo sin alegría ni dolor. Un mundo zen, en el que el ser y su alma se tranquilizan y no trastabillan ante las tribulaciones de la existencia. Nuestra alma no acepta y se realiza como lo hace un elefante. No creo que los seres humanos aceptemos la vida como lo hacen ellos. La

letra intenta hablar del alma-paquidermo.

*"Poseemos en nosotros mismos toda la música. Yace en las capas mismas del recuerdo. Todo lo que es musical es una cuestión de reminiscencia, en la época en que no teníamos nombre debimos de haberlo oído todo."*** *¿Qué te parece?*

Buenísimo. Viste que Fulcanelli*** habla del lenguaje de los pájaros. Dice que antes de que existieran las primeras nociones de idioma en la historia de la humanidad el hombre se comunicaba con todos los seres vivos de la naturaleza. Antes de la creación del lenguaje en sí, de los códigos y nombres, debimos de ha-

berlo oído todo, es muy posible que hayamos sido uno más entre todos los animales.

¿Sabés que se descubrió que las ballenas jorobadas producen vocalizaciones, pero no de las comunes sino con rima, como si fueran canciones? Secuencias largas y complejas de casi doce minutos que luego se repiten, ¿no es extraordinario?

Es impresionante. Son idiomas, lenguajes. En la época de *Los niños que escriben en el cielo*, en el 81, el técnico Amílcar Gilavert había ido al sur a grabar el canto de las ballenas. El audio tenía unos sonidos espectaculares. ¿Sabías que cuando los pájaros quieren hacer el amor su lla-

mado se llama "reclamo"? (todo lo contrario a Pago Fácil). Esa es la verdadera acepción del término en el diccionario de la Real Academia. Y nosotros lo entendemos como algo muy opuesto a hacer el amor. Nuestro reclamo es por alimentos o por las facturas de luz.

*En "**Perdonado (Niño condenado)**" también hay un intento de comunicarse con los animales.*

"**Perdonado**" en realidad está escrito para una perra que teníamos en la casa de mis viejos en Arribeños cuando ensayábamos con Invisible. Se llamaba Amapola, y había otra perrita más, Margarita. La Lila

era la que teníamos en la época de Almendra, pero después se murió, y estaban Amapola y Margarita. Margarita fue la primera perra rata que existió en el mundo, después le creció pelo de elefante en el lomo.

Y Amapola era una perrita blanca totalmente dócil. No sé si los perros piensan pero a veces parece que se sentaran a pensar. Y Amapola tenía eso, parecía una persona. Entonces me puse a reflexionar y me di cuenta de que, en realidad, ella era un niño que había sido perdonado de ser un humano. Porque estaba en ese lugar como si fuera un niño, sintiendo todo pero sin lo que representa la noción de la angustia de

existir cuando uno es adulto.

A la vez la letra dice "niño condenado por el diablo de febrero". Claro, es un niño que fue condenado a no ser humano, como contrapartida tenía esa condena; pero "**Perdonado**" es porque fue perdonado de vivir como un hombre. Así, jugando, se me ocurre que estuve pensando alrededor de estas ideas cuando escribí la letra. "Habla conmigo, viejo perro blanco, busca descanso con tu molinete...", porque ¿viste cuando se hacen como un molinete al acostarse?...

Volviendo a esa "cámara tipo Cousteau" y sus visiones, ¿cómo es el trabajo

de los buzos con respecto a la música?

Creo que a todos nos pasa, más si somos medio músicos. Nos pasa que en una melodía interminable escuchamos mucho más de lo que podemos cantar. La voz puede decir una sola nota a la vez, pero la cabeza es polifónica. Después hay que ver cómo uno se relaciona para tratar de sacar toda esa bola. Algunas veces, la forma de sacarlo es a través de una cosa no demasiado innovadora. Pero siempre tiene que tener una sustancia, algo interesantito en algún pasaje de la melodía. Siempre tiene que haber un momento en la música, en las melodías, en los tonos que van abajo. A mí, a veces,

simplemente cambiar un acorde me cambia todo. Y, a la vez, mientras encuentro ese acorde que busco me siento como un buzo que se sumerge, y al colocarme las antiparras veo todo con claridad. O como si estuviera en la nieve y me dieran esas lentes ahumadas para poder verlo todo, no solamente el resplandor. Hay momentos en que la música te pone esa lente y ves las cosas. La música se parece más a un animal que al hombre.

¿Por qué?

No sé, es como si la música fuera una medusa o una mariposa. Tiene una animalidad, una cosa indoma-

ble. Por más que le escribamos o le combinemos lo que sea siempre abarca mucho más. Y por otro lado despierta sentimientos que no están regidos por ningún rencor. Los acordes por sí mismos pueden estar hablando de un antagonismo fuertísimo y convivir en el mismo compás.

La organización de esas inventivas ya no está regida por consideraciones morales, como lo fue en el pasado, aunque el desarrollo de esta inventiva por momentos puede culminar en convenciones cretinas. Los sonidos del universo suelen ser mucho más profundos y complejos que los sonidos organizados sobre los instrumentos, en especial por Occi-

dente.

¿Tu intención al escuchar y al componer es un intento de comunicarte con lo más profundo, a través del lenguaje musical?

Tratar de encontrar una buena melodía es tratar de vincularme con lo más importante entre todo aquello con lo que coexisto, no solamente con las personas que vayan a escuchar una canción o un disco mío, sino con todo lo que me rodea en un sentido total. Una especie de noción absoluta de la naturaleza. Es un poco utópico, pero generalmente tiendo a pensar eso. Es mejor tirar el barrilete a ese tipo de viento que

al viento de lo material, teniendo en cuenta cuán importante es para la cultura del utilitarismo la costumbre de esclavizar, devorar al otro.

A pesar de que las nociones astronómicas se remontan al principio de los tiempos, hemos sido muy tradicionalistas con las estrellas casi hasta ahora. De hecho lo somos. Nombrar una constelación como El Arado es de un tradicionalismo gigante.

El hombre es devorado por el cosmos y el tradicionalismo no es sólo desde el punto de vista de la reunión de datos, nomás; sino también como el ejercicio de no entender el cosmos. Y no es sólo eso, sino que la instalación de las costumbres

y los hábitos culturales quizá opere como un contrapeso a la intención de ganar la inmensidad. Hasta el punto en que triunfa más el contrapeso y ya no se piensa más en la inmensidad, por lo tanto no se piensa más en la humanidad.

"Panacea", el tema con letra de Roberto Mouro, dice: "Ya verás, las hojas en el aire pueden inquietar. Sombras que se buscan"… ¿La inspiración te puede llegar al observar las cosas?

Sí, por qué no. Pero a partir de observar no de la manera en que la ciudad alienta a observar. Generalmente, cuando uno observa la realidad para verla de esa otra manera,

tiene que estar en un paisaje asombroso. Entonces uno se suelta y empieza a ver cosas movilizado por lo que se ve en ese lugar. Simplemente tratar de ver, lo que no implica contar solamente con la realidad, sino, además, con que ésta no se deforme. Hay que intentar ver el aire que compone esa realidad, la sustancia de la cual estamos hechos en ella, sin que importe tanto el paisaje. Es una reflexión inmediata, no es algo demasiado pensado o en lo que haya que concentrarse. Es como ver la luz de todas las cosas. Entonces, cuando observás a las personas las ves con luz, no en el estado de personas miserables en que la vida pueda ha-

berlas tomado en ese instante, sin importar inocencia o culpa.

*¿Tu tema "**Se convirtió en la noche**" nace de la observación?*

Es una visión real que trasladé a una canción. De hecho, volaba un pájaro y yo lo vi recortándose contra los edificios. Estaba muy alto y era enorme. Lo vi desde la terraza e inmediatamente se me ocurrió tener en cuenta esa visión. No ocurre muchas veces. Es lo mismo que mirar el cielo en un paisaje agreste y, de golpe, allá en lo alto, saber que hay un pájaro que está volando o cazando. Si no prestás atención no lo vas a ver, porque se lo ve muy minúscu-

lo. O como cuando a veces ves un avión… "mirá aquel avión… casi ni se ve… mirá allá… ¿dónde?, ¿dónde?". De tanto buscar lo ves, es eso lo que digo. La vista es tan maravillosa que te permite asir eso que está a tanta distancia.

En este caso era raro ver un pájaro tan grande en la ciudad.

Claro, porque podría haber sido una cigüeña o un chajá, no lo sé, y aparte era oscuro, era muy raro. Se lo veía muy oscuro desde donde yo estaba. Por ahí por un efecto del sol en el plumaje…**** Era un atardecer y fue una escena conmovedora ver que cruzara todos esos edificios

fríos que se veían desde mi terraza de Belgrano R... ver ese pájaro que cruzó el horizonte así, durante cuatro, cinco minutos seguidos, hasta que desapareció de plano porque lo tapó el cemento que yo no podía correr con mi vista. Casi al unísono cayó la tenue noche mientras el ave desaparecía. Son visiones, pequeñas visiones.

*Como en "**La verdad de las grullas**", la imagen que tenés de las ciudades...*

"...que avanzan hasta morir". "Es la organización de la selva incrustada entre las ciudades que avanzan hasta morir". Eso me hace acordar a una imagen de la letra de "Ropa vio-

leta", la de paisajes que se inyectan ciudades: "y hay rayos cruzando los paisajes que se inyectan ciudades"…

Es contraponer imágenes muy fuertes de la naturaleza a imágenes muy fuertes…

…de nosotros inmersos en esa naturaleza.

¿Y qué pensás que va a quedar de esa cruza? ¿Se va a destruir la naturaleza?

Todo es naturaleza, hagamos el desastre que hagamos somos producto de ella. No somos de otra naturaleza que la misma que queremos destruir. Si se tiene que destruir, nos destruiremos nosotros. Pero ella simplemente va a seguir

evolucionando como si fuera una planta en una maceta. De lo que se vaya o de lo que quede surgirán otras formas. No hay peligro en eso para la naturaleza. El único peligro es para la especie humana, que podría dejar de ser.

¿Tenés una visión pesimista del futuro, a partir del incesante daño al medio ambiente?

No lo pienso con un tremendismo personal. Nuestra existencia es mucho más corta que la existencia de todos esos fenómenos. Pienso verdaderamente en evolucionar sin tener ese miedo encima.

Vos vivís inmerso en una ciudad, y de

vez en cuando te gusta irte a otra ciudad como Los Ángeles.

¿Poca naturaleza, decís? ¿Cómo me las arreglo?

Digo que no se te da por salir de las ciudades e ir a conocer el Amazonas, por poner un ejemplo.

No, yo soy muy poco *Camel Trophy*.

No sos de irte a una playa.

No, soy difícil para eso. Tengo que estar en muy buena compañía y muy relajado, si no me molesta mucho. Es una de mis dificultades. La última vez que fui a Los Ángeles, estuve en San Quintín, Baja Califor-

nia, ya en México, en un lugar que era un paraíso que me reivindicó todo el viaje y todo el exceso de smog losangelino. Allí grabamos el video de "El enemigo".*****

Sos distinto de lo que ocurre en tus letras, en donde la naturaleza casi siempre está presente.

Es verdad, aunque también hay canciones de departamento. Pero sí, siempre está la flor, la presencia de la vida, la brisa, el viento. Son íconos que se repiten. En mis canciones nombro la palabra "luz" doscientas mil veces. Mis reiteraciones son bastante evidentes, no puedo corregirme.

*Es una imagen fuerte, también ligada a la naturaleza, pensar que "**El mar es de llanto**".*

Se me ocurrió así, de sopetón, pensar que el mar es el llanto de las personas. Es un poquito tremendista. Pero "al morir el calor…" de la vida, de lo vivo, "sabés que el mar es de llanto"… Seguro, después no, se te pasa y ves que el mar no es de llanto, está hecho de otra cosa. No es pasional, es una visión lírica.

Además, es importante señalar que lo que yo digo en la letra es "una sola vez jugá un nombre, nombre que se aparte del que nombrás". No que sea parte, que forme parte;

sino que se aparte, que se aleje. "Y lo crearás con tus manos, a menos que calles para no ver"… Habla de lo mismo, del punto de vista de la lucidez para alcanzar el sentido de la intensidad de la naturaleza y poder construir. El mar es de llanto cuando cesa la vida con su drama. Es una noción crucial que dura muy poco pero que a veces se me cruza. Sin ver no hay construcción lírica.

*¿Por qué en algunas partes de "**La melodía es en tu alma**" hablás como Tarzán?*

En este caso hago uso del infinitivo para intentar subrayar mi urgencia, como si estuviera hablando con

un extranjero que no me conoce y habla un idioma extraño. Sí, la letra empieza como si hablara Tarzán.

"Piel celeste de tucán" vino de observar unos tucanes vivos, divinos. Me quedé asombrado por el color de la piel, que es de un celeste medio fluorescente. Y tienen su huella digital, cuando ves su carnecita. Por supuesto que no los toqué. Sólo los observé y dialogué con ellos en silencio. Y, después de hacerlo durante un par de horas, llegué a la conclusión de que son dioses. Por eso les di esa importancia en la metáfora de la canción. El tucán es de una belleza tan abrumadora, de un sinsentido tan grande… Ese pico que

discuerda con su propio cuerpo. No se sabe qué capricho lo metió en esa forma, pero es un capricho de belleza salvaje. Las plumas, los colores saturados… El tucán es Dios, es una manifestación de Dios.

Esta reflexión acerca de la naturaleza es muy personal, no le puedo explicar a la gente todo ese proceder para registrar al tucán; le pongo el dato final, la piel celeste de tucán. En cuanto a la letra, son diferentes lugares de la metáfora.

Si algún día tenés la oportunidad, observalos bien de cerca. Te vas a quedar pasmado cuando los veas, lo mismo que cuando ves un pez en un acuario. A veces no puedo entender

la naturaleza que nos rodea, es como si prácticamente fuera un OVNI.

*¿"**Ave seca**" está en un lugar muy distinto de la metáfora?*

Puede ser, porque la letra de "Ave seca" es una representación que no lleva implícito nada biológico. En todo caso, es la biología de las partículas electrónicas que viajan en los cables de las computadoras, y hacen que cualquiera de nosotros pueda compilar la información en las imágenes de una pantalla. El ave seca es un ave virtual. Es seca porque no tiene vida, sólo está en la pantalla.

La letra dice: "hecha con sobras

de fantasmas", y eso hace referencia a que es una forma de espectro, de plasma. Es una contraposición totalmente hirsuta con respecto al drama de la letra en sí. Me refiero al posible drama de "gigante sin ojos, tu vulva, delgada gema, llaga que al secarse besa los pétalos", que es otra cosa. En definitiva dice "las ganas de partir…", y esto es el símbolo de búsqueda de una forma de realidad más allá de ésta que es tan exigente, tan devoradora. Una "actividad virtual" que nos saque del cuerpo. Son los contrapesos poéticos de las imágenes o, más bien, de la lucha entre fuerzas que no poseen una influencia decisiva en nuestra existencia

como vivir y morir.

Puedo intentar dar un paso más y pensar que el verdadero problema de cualquier creación artística sería que, si uno aplicara la puesta en escena moral que en esencia es la lucha entre tiniebla y luz, entre muerte y vida, y quisiera que prevalezca una de ellas, la obra carecería de contraste. Rembrandt se moriría de hambre.

De todas maneras, la letra tiene imágenes muy eróticas.

Quizá tengas razón. Aclaremos que la letra adolece de contradicciones. Admitamos que en el juego de contrastes yo soy un fantasma que

no es virtual. Un fantasma es energía, pero a la vez los restos de fantasmas son las pantallas, que son plasmas. Si yo no hubiese metido la imagen de un fantasma, ya no se asociaría a un cuerpo sin vida. El hecho de que el ave esté seca significa que está hecha con algo que son restos de vida, como si fuera el espíritu del cuerpo que habitó el ave. Eso le da una noción de necrosidad, parece que el ave fuera un cadáver, o bien una especie de comida deshidratada. El fantasma actúa describiendo un viaje que transcurre entre lo vivo y lo muerto, y yo supongo que queda algo del espíritu. Quizá sea un error de elección de la frase. Son naturale-

zas casi muertas o sólo una extravagancia, pero me gusta que el ave esté hecha con restos de fantasmas.

Y "con hilos de diamante"…

O con restos de luz. Hay algo levemente siniestro en esta canción.

En otro plano también decís: "Piazzolla, la tarde, las ganas de partir".

¡Es que es tal cual! "La tarde, el aire… los perros"… ¿Cómo es que dice?… Bueh, no importa, tan atormentado… Son como torbellinos y yo "yéndome de ahí, para volver a…", pero definitivamente "yéndome de"… Siempre.

*Spinetta se refiere a la cosmogonía de los libros del antropólogo y escritor Carlos Castaneda, cuyo personaje central es el brujo yaqui Don Juan Matus. En *El fuego interior* (Buenos Aires, Emecé, 1984), en el capítulo "Las emanaciones del águila", puede encontrarse parte de la explicación ligada a esta temática.

**Émile Cioran, *De lágrimas y de santos* (Buenos Aires, Tusquets, 1986.)

***"Según la mitología, el célebre adivino Tiresias tuvo un conocimiento perfecto de 'la lengua de los pájaros' que le había revelado Minerva, diosa de la sabiduría". Fulcanelli, *El misterio de las catedrales*, Plaza & Janés, 2000.

****Consultado al respecto, el especialis-

ta Tito Narosky supone que se debe tratar de un halcón peregrino.
*****Realizado por Eduardo “Dylan” Martí.

"El bebedero sediento", bidón de agua con careta de lengua gigante.

La púa violeta sobre el respaldo del sillón naranja.

El diseño de un zero kamikaze, el silencio y la carcajada.

Una versión estremecida de "Ni hables", en el fogón shaker de madrugada.

Las manos celestes en la noche estrellada.

Y la luna menguante en la boca de su guitarra.

¿Qué lugar ocupa el silencio en una composición?

Yo creo que es casi como el espacio: está el vacío absoluto y la materia. Es un equilibrio de fuerzas. Un toque de silencio en una melodía o una parada en un lugar determinado significa mucho, y representa más de lo que está expresado en términos de tiempo.

El estilo también está en el silencio, en la forma de obtenerlo. Mucha música muy sonora tiene implícito su silencio dentro de lo que toca. Creo que si me dieran la comi-

sión de componer una obra que se llamara "el silencio" tendría que incluirlo dentro de las melodías, lo cual es bastante arriesgado. Es decir, las melodías tendrían que decir el silencio sonando. Es un lindo desafío. Pero todavía no me comisionaron.

¿Podrías darme ejemplos?

Bueno, hay obras de música clásica que en sus melodías incluyen el silencio del alma del compositor que las escribió. Hay partes de sinfonías de Mahler en donde yo siento que sucede eso. Creo que también está muy presente en otros autores como, por ejemplo, Schönberg. En

Noche transfigurada son todas cuerdas, es una obra tremenda, ahí las cuerdas hablan. La noche transfigurada incluye el silencio. Ya el título es un silencio que expresa la soledad del alma. Y surgen melodías de cuerdas, arreglos, pasan muchas cosas. El alma se siente en silencio, contempla su propio silencio mediante la belleza de toda esa creación.

Otro ejemplo puede ser el disco *Symbiosis*, donde toca Bill Evans con la orquesta de Claus Ogerman. Ahí el arranque de la obra es silencio. En *Symbiosis* la organización de las voces está al límite, hay mucho de silencio en todo eso.*

El compositor John Cage dijo: "Yo puedo estar sentado sin ninguna clase de música y tener una experiencia musical escuchando los sonidos que se producen a mi alrededor". ¿Te pasa eso?

Creo que lo que dice Cage es muy poderoso. Parte de eso es música en nuestra cabeza, simplemente que no es el único canal que tenemos. Si uno se mete de lleno a usar los sentidos de esa manera, lo que él dice se re-cumple.

También hay que admitir que en los términos de la gran convención alrededor de la música occidental, algo contra lo que luchó mucho Cage, es prácticamente imposible

alterar esa convención más allá del límite. Vos podés jugar con sus límites e innovar, pero hasta un cierto punto. Es tan infinita la cantidad de invenciones que podrías tener que el límite lo tiene el cielo. Pero en sí la mayoría de los músicos tratamos de estar atentos, a pesar de las trabas que podamos tener, a todas las fluctuaciones que tengan que ver con el convencionalismo de la música, más allá de la materia sonora, que es lo que expresa Cage.

Si intentáramos extender el límite de esas alteraciones al "acuerdo" de las leyes armónicas más modernas, e hiciéramos una partitura tan abyecta, la mayoría de los músicos,

hasta los más osados, concluirían en que suena mal. Y en eso coincido. "Cacofonía" es una palabra excelente para representar el producto de ese tipo de disonancias complejas que, por otra parte, son absolutamente viables en el mundo de los ruidos.

Me interesa el crujido de la heladera, que es un ruido. Pero sobre todo me interesa si una chicharra emite algo que me trae una referencia a la música hindú, por ejemplo. Cuando se larga la chicharra que hace keiiiinggggggg… parece ese fondo que usan Los Beatles. Las chicharras se especializan en tocar largos pedales sobre los que se puede ge-

nerar armonía.

Desde pequeño he jugado con eso. A todos nos ha pasado, en diferentes lugares, escuchar que una canilla mal cerrada provoca un tintineo que es musical y las otras gotas, por la forma de caer, marcan un pulso y hacen algo como este golpeteo rítmico sobre la mesa. Según cómo rebote la gota produce otras resonancias.

Yo lo ligo mucho a la música que se escucha, más que a los ruidos. Es una experiencia musical pero, en sí, la música que está constituida sólo de ruidos puede llegar a molestarnos mucho. Si tuviera que aislarme de las notas que producen los rui-

dos y escuchar sólo el ruido me resultaría muy difícil. Es decir, el principal ulular es el del viento, el principal *tempo* es el del *cuore*, o el de las ramas, o el de las hojas que se mueven. Pero, si es posible que surja algo que tiene una melodía que esté encauzada dentro de ese convencionalismo, esa casualidad sonora es más linda. Evidentemente el cerebro humano es más feliz cuando escucha lo que suena "bien". Y esto es tan amplio como el concepto mismo del bien para la humanidad.

Tampoco me termina de convencer el arte de los tipos que tiran pintura contra el cuadro y que se forme lo que sea. Es igual que el intento

de crear sonidos aleatorios porque sí. No todo eso me gusta. Aunque, en teoría, un ruido que para la música no sea agradable es perfecto y hasta diría musical en el terreno de una experiencia sonora pura.

Para acercarnos a la idea de un pentagrama vacío sobre el cual escribir nuestras notas como cualquier músico occidental, podríamos situarnos, por ejemplo, en el personaje de la película *Náufrago*.** En un momento dado él dibuja un rostro sobre una pelota. En realidad eran tres manchas, pero representaban al ser.

Si fuéramos como ese náufrago y no tuviéramos ningún sonido musi-

cal para escuchar, aunque permanentemente nos rodearan todos los sonidos imaginables de la selva, en el momento de escuchar sólo dos notas organizadas lloraríamos de emoción. Sería tan milagroso como escuchar una obra de Bach. Podríamos verlo como notas que aparecen trascendentalmente una tras otra. Esto tendría que ver con un movimiento del alma. La cara en la pelota serían las notas.

Hay varios temas en donde usás sonidos aleatorios, extramusicales: la radio en "Casas marcadas", la voz telefónica de Tarufeti en "Lago de forma mía", un gol relatado por el Gordo Muñoz y un lava-

*rropas en "**La pelícana y el androide**", entre otros ejemplos.*

Todos esos sonidos están en función de un concepto que linda más con la plástica que con la figuración musical. Es no figurativa. A veces puede ser simplemente que al cambiar una textura sonora se cambia el concepto de lo que se está tocando y diciendo. Cuestiones que no ocurren en el texto y en el discurso.

Eso sucede mucho en la totalidad de mis discos. Por ejemplo en *Silver Sorgo*, en el tema "Cine de atrás", canto: "mirá el cielo, que hace bien". Yo lo digo como una recomendación. Entonces, para esa parte, ahogué todo el sonido de la bate-

ría y todo lo demás, y sólo dejé las cuerdas y la voz. Inclusive la megafonée cuando dice, "mirá el cielo"… Eso lo pone en una circunstancia subjetiva. El sonido al ahogarse llama la atención. No sabés si para decir esa frase el cantante no se metió adentro de un tanque con agua con la cabeza afuera y cerró la tapa, porque suena como si estuviera adentro de un lugar en donde es imposible ver el cielo.

Ese contraste es muy importante para mí. Estéticamente está como todo en la vida, es un juego en donde se equilibran las cosas. No es solamente una idea. Toda idea tiene que tener su contraparte y ser rever-

sible para poder funcionar parecido a como funciona la naturaleza.

Querés que veamos el cielo desde adentro de un tanque cerrado.

Claro, es como si escribís una poesía que incluye diferentes tipografías o dibujos para decir algo. La disposición y los cambios de las imágenes y las letras van a tener que ver en cómo percibimos la idea.

Es muy difícil ubicar los contrastes en un terreno ocasional. Si bien son producto de la intuición, muchas veces realizamos movimientos de piezas como si fuera realmente una estrategia. Ponemos a prueba un conocimiento previo a la conse-

cuencia de los movimientos.

En mi caso, en cuanto creo que estoy manejando algo a *full*, se me entorpece la idea. Pero, cuando dejo fluir mi intuición y tomo los elementos con la naturalidad de quien no los conoce y se deja llevar por eso, generalmente funciona. Si lo pienso mucho no me sirve. Y si me creo que estoy en dominio absoluto de la situación, se pincha el globo solo, no hay sorpresas en lo que realizo.

Otras cosas las planteo específicamente sin sorpresas, porque creo que la sorpresa va a estar en algo que no es sólo eso en particular. Muchas veces actúo por un mero

cálculo a sabiendas de que estoy buscando el resultado. Estamos hablando de música, ¿no? Trabajar con contrastes me resulta casi imprescindible.

*"Y siempre las cosas con su fuga contrastándose".****

Ahí va. Cualquier signo es el primer gran contraste, es una colisión que cambia la facultad de un espacio y su propia naturaleza. Dado un espacio, he ahí el marco en el que hacemos toda nuestra figuración. Por ejemplo, una piedra muda en donde no había nada y hace trece mil años el hombre pintó imágenes con sangre de búfalo. A lo mejor pensamos

en los contrastes como lo hacía Van Gogh cuando decía que los colores tenían que provocarse entre sí. No solamente es eso, que es mucho más elaborado y está separado por trece mil años de historia. Esto es lindo para jugar a pensar.

En otro terreno, la diferencia entre religiones supone una distancia cultural inevitable. Es más importante el conflicto en sí que el valor de las ideas que lo alientan.

Pero, observándolo de acuerdo a las leyes físicas, el primer gran contraste es la materia en relación con el vacío absoluto. Es algo como el *ying* y el *yang*. Me parece que es la forma en que funciona todo. Basta

escribir cualquier cosa en un papel en blanco para darnos cuenta. También podemos verlo como formas dicotómicas que propulsan la vida por su antagonismo y no porque pretendan eliminarse o prevalecer una sobre otra. No hay sístole sin diástole, no hay pulso sin pausa, no hay cresta sin decadencia, como en el universo.

¿Y llevado al plano de las composiciones?

Lo más difícil de traducir en música es que los contrastes no se relacionan con un universo repleto de antípodas. Aunque una nota musical parezca ser el negativo de su si-

lencio equivalente.

Un trabajo sin "arrecifes" es como un cuerpo sin esqueleto. Es la misma diferencia que hay entre una parte nuestra dura y otra líquida o blanda, por ejemplo. Además, hay una evidente distancia en reconocernos como cuerpo y, a la vez, como espíritu, más todo lo que pudiera haber en el medio. Si todo fuera alma o un lirismo puro no habría consistencia, se entraría en un territorio fofo en el cual no se generaría una estructura. En ese estado probablemente tampoco se generaría un pensamiento, una idea, sino que se produciría una laxitud que casi terminaría por imponerse sobre el ner-

vio. Jamás hay que dejar que pase eso.

Hay muchas canciones que no he terminado porque, pese a tener una gran parte principal, no tienen otra para completarse. Me iba a tener que quedar con una sola parte blanda o dura, lo cual no me sirve.

¿Te pasó alguna vez que te quedaste con esa parte y muchos años después pudiste completarla?

Pudo haber pasado… En *Fuego gris* usé partes de canciones viejas que tuve que completar y poner a tono con lo que estaba haciendo en ese momento.

En un tema es fundamental crear

una tensión. Parece que hay temas que se salen de la clave sin querer. Y yo no sé cómo, a veces, cambio tanto en tan pocos compases. Después siempre aparece un ángel que me indica adónde tengo que ir y, por suerte, no es tan obvio ese cambio para poder volver. Como los cambios no son tan previsibles, trato de que las canciones no tengan muchas partes diferentes, sino más bien me baso en repetir alguna parte que en sí es difícil y busco una forma elemental de hacerme entender.

Si, por ejemplo, la canción tiene dos vueltas en donde los cambios de armonías son evidentes, no es muy

lógico que después vuelva desde cero. Pero es ahí donde tonalmente se genera una sorpresa porque hay un salto importante entre una armonía y otra. Pero si, además, le agregara una tercera parte con un grado de complejidad parecida, quizá también dejaría de tener el equilibrio que busco. Y, si dejara solamente una de esas partes solas, sería una canción intrascendente.

Si hago varias estrofas de lo mismo, recalco eso que es imprescindible para mí. La parte se repite y en sí contiene una complejidad que hay que adivinar. No es tan fácil ver de qué tono va a ir a otro, y eso es algo que yo trato de hacer. De todos mo-

dos, no compongo atado a eso. No siempre me gusta hacerlo porque también me gusta escribir diferentes tipos de canciones.

Como "Cantata de puentes amarillos", que parece hecha de pequeñas canciones.

Sí, sólo se repiten los pequeños módulos de cada canción. Son varias canciones unidas y hasta hay un estribillo en algunas de ellas. También pasa eso en otros temas en que las partes van yendo de un lado hacia otro, como en "**Nueva luna (Mundo arjo)**".

Si yo arranco un tema con muchas tensiones, no voy a poder hacerle muchas partes a su vez tensio-

nadas sin generar una gran presión en la canción. Dejaría de tener la calidad que busco.

Ahora, de alguna manera, me gusta resumirlo, que no haya "tantos pájaros volando". Que esos pájaros aparezcan para llevarte a un determinado lugar, pero que tengan una forma de seguir hablando de la tierra, aun de lo que está por encima de ella y el cielo.

La tensión de dos tonos, nada más. Eso para mí es fundamental. Pero después con algo lo tengo que bajar. Al crecer, a veces te das cuenta de que si culminás un montón de cadencias tensionadas con algo que es como una gota de agua, es allí

cuando la canción adquiere esperanza.

¿Podés darme un ejemplo?

Tomemos, por ejemplo, "Tu cuerpo mediodía", donde hay un prólogo cargado con algunas tensiones armónicas. Puede pasar que aun una parte triste y relativamente compleja estimule la sensación de alivio.

Y si el terreno que "preparo" no es tan complicado y dramático, la esperanza viene dada en algo que tiene la diafanidad de un lago. Y esa es la parte más interesante.

Por lo general en tus temas hay bastante complejidad armónica.

Sí y no. Eso es lindo porque a los músicos nos intrigan las armonías.

¿Alguna vez te sentís limitado al querer llevar a la práctica un sonido que tenés en la cabeza?

Lo que yo entiendo es que hay momentos en que con una guitarra quisiera suplir una orquesta enorme y eso es imposible. Porque muchas de las cosas que adoro escuchar están basadas en un gran sonido. La viola son seis sonidos simultáneos que podés expresar y tenés que arreglártelas para dar esa sensación de grandiosidad.

Si, por ejemplo, vos me decís: "tengo un sonido de viola que pien-

so que puede ir", estoy seguro de que soy capaz de sacarlo. Eso viene con el oficio. Si yo quiero un sonido de guitarra Telecaster vieja, lo voy a conseguir, de alguna u otra manera voy a estar cerca del sonido.

Para decir algo que tiene mucho que ver con esto: todo es según la apetencia, el rigor de esa inquietud que a lo mejor pretende algo que es aparentemente imposible de alcanzar. A veces se obtiene creación pura mediante este modo de aprendizaje.

¿Hay sonidos que te inspiren?

Hay sonidos sumamente inspiradores. Insistiendo con el tema de las

cuerdas, por ejemplo con las guitarras virtuales,**** esas que podemos usar en la actualidad, aparecen unos sonidos de viola eléctrica limpia, con un "choruscito"***** mezclado con algo que tiene que ver con una especie de violín y cítara a la vez. O cosas así que, en realidad, son sonidos nuevos para el oído que son muy manejables y cambiables.

Hay infinitas posibilidades de recambiar y yo me vuelvo loco con eso. Si se me ocurre una idea que tenga que ver con ese sonido, generalmente es una idea exitosa porque el sonido me resulta muy agradable; entonces es inspirador y me da la confianza como para meterme en

otro terreno. O cuando me planto delante del teclado Korg Trinity. Es muy lindo. De hecho, algunos de estos sonidos me pueden inspirar una canción inmediatamente.

¿Siempre te gustaron las cuerdas?

Siempre. El sonido de las cuerdas graves es de lo que más me gusta. Si tuviera que elegir entre la gama de todos los instrumentos, elegiría las sonoridades de violín, viola, cello y bajo juntos tocando en las tesituras graves de esos instrumentos. Me mata, me parece hermoso. La orquesta sinfónica me gusta, en general. Me gusta la orquesta con muchos instrumentos y, si es posible,

que no haya en la partitura tantas sonoridades de bronces y flautas.

El oboe es un instrumento que me encanta, por ejemplo. Yo con la viola sintetizador a veces trato de lograr sonidos tipo oboe. Inclusive para improvisar, para hacer solos, trato siempre de aplicar eso al show porque son sonidos que andan muy bien. Como si fuera un "oboe plus". No es sólo un oboe, porque con la viola eléctrica sí podés estirar las cuerdas, por lo tanto ese oboe estira y le puedo agregar distorsiones.

He probado usar sonidos sintetizados con mucha distorsión y se producen unas cosas que honestamente no me he atrevido a grabar.

Todavía no entré en esa etapa pero quizás en algún momento lo haga. Es como que todos esos armónicos se ahogan en la distorsión y se produce un sonido que es absolutamente monstruoso y muy *grosso* como para componer un tipo de rock duro muy moderno. No como los viejos *heavy metal* que escuchamos, creo que es otro concepto.

En una época me gustaba mucho probar así los temas nuevos con Los Socios del Desierto. Nos encerrábamos acá con el trío y yo probaba cosas, como un sonido de cuerdas con percusión, y además le ponía una distorsión muy fuerte. Se producía una especie de aserradero sinfónico.

Es algo que incluye sonoridades que no son habituales, andá a saber qué es lo que hay que componer para usar todo eso. Son desafíos que me quedan pendientes.

¿Cómo definirías ese sonido?

Como el de todo el mar consumiéndose en el mismo momento. La distorsión es algo que me gusta. Pienso que inclusive la literatura a veces distorsiona.

¿Qué otros instrumentos acústicos te gustan?

Tengo fascinación por la cítara, es un sonido que me parte. También el del bandoneón. Me gustan mucho

muchos sonidos. Me fascinan otros sonidos naturales, como el de un violín a lo Paganini, o el violín del Negro Suárez Paz, por ejemplo. Esos violines húngaros, llorones, en donde el *vibrato* entra en una intensidad increíble.

Pero, así como me gustan esos sonidos, también me gusta la distorsión y la dilatación de los sonidos o su calcinación total. Yo generalmente no uso instrumentos puros. Uso la guitarra unida a otros elementos, o la voz con distorsión y otras cosas que contadas veces he usado.

¿De chico ya escuchabas discos de orquestas que te gustaban?

Sí, por ejemplo me gustaban las orquestas de Ray Coniff, Les Elgart, o tipos así. Y algunos de los conciertos para piano de Rajmáninov.

*Para llevar las cuerdas a un tema tuyo: ¿qué recordás de la grabación de "**Laura va**", del primer disco de Almendra en 1970?*

Los arreglos para cuerdas, bandoneón y todos los demás instrumentos los hizo Rodolfo Alchourrón. ¡Fue espectacular! Terminó la toma de cuerdas, canté y terminó el tema. En un día, una sesión. Fue algo instantáneo. Se grabaron las cuerdas, el bandoneón, nuestros instrumentos, y después, sobre todo eso, la canté

con la ayuda de todos. Así se hizo.

Antes de que lo grabáramos yo iba a lo de Alchourrón con la viola. Pasábamos el tema en su casa con un armonio y la guitarra. Cuando nos mostró el arreglo nos queríamos morir. Después cuando lo escuchamos sonar con las cuerdas en la grabación no lo podíamos creer porque es una belleza.

¿Cómo viviste el hecho de volver a grabar ese tema en Estrelicia, *veinticinco años después y con una orquesta en vivo en Miami?*

Los arreglos y la dirección esta vez fueron de Carlos Franzetti, y para mí cantarlo fue algo muy emo-

cionante. En un momento se me quebró la voz, cuando la letra dice: "y hay algo de bueno en tus ojos sin querer"…

Hay un factor emocional ahí, que quizá no tiene la toma de Almendra, además de mi voz un poco más grave. En el arreglo, Franzetti metió un compás de cinco tiempos que después me lo explicó el Mono Fontana. Pero cuando lo tocamos en vivo en este disco *unplugged* medio que yo no lo agarraba bien. Hacía un compás más, tenía un tiempo de más. Franzetti me dio confianza al decirme: "Vos cantalo como lo sientas, que la orquesta te va a seguir".

Pero después, cuando tocamos

"**Laura va**" en vivo en Buenos Aires, el Mono se armó todos los arreglos en los teclados y los redujo a él solo. Ahí sí respeté bien eso, el Mono Fontana me lo explicó y lo pudimos hacer como Franzetti lo escribió.

*¿Por qué elegiste "**Laura va**"?*

Porque Franzetti lo quiso hacer. Yo tenía como opciones "**Laura va**", "Muchacha" o "Plegaria para un niño dormido". Creo que Carlos hizo el arreglo para orquesta de "Muchacha", pero yo no llegué a escucharlo porque lo descarté de plano. Era demasiado obvio que no iba a hacer eso. En cambio, me pare-

ció muy bien que fuera "**Laura va**", que es un tema que originalmente tiene cuerdas.

¿Qué recordás de cuando lo escribiste?

Lo escribí en la casa de Arribeños un año y medio o dos antes de que lo grabáramos. Me acuerdo de que evidentemente era mi versión de una especie de "She's Leaving Home", de Los Beatles. Pero, digamos, es una historia no tan buena, simplemente.

¿Te parece?

Y sí… no es tan buena. Acá, el personaje se quiere ir del atraso y partir hacia una nueva vida. Todo lo que ella siente que le pasó desde

que se fue de la casa hasta irse con el tren. Pero bueno, convengamos en que mi canción está inspirada en la de Los Beatles y es linda igual. Ahora, tanto el personaje de "She's Leaving Home" como el de "**Laura va**", ¿con quiénes se habrán ido a encontrar?...

Con el paso del tiempo, muchos elementos musicales que fueron puestos en los temas de manera inconsciente, ¿se vuelven conscientes?

Pienso que sí, por ejemplo la necesidad de quebrar los ritmos. Eso que era un deseo inconsciente de producir cambios dentro de mí se reflejaba en cambios en la estructu-

ra rítmica de una canción. Ahora esos cambios son menos impulsivos. Se generan más por un control que quiero tener de la canción que por algo súbito que aparece y a lo cual, en un momento, tenía que adherir. Ahora en mi música eso es así.

¿Podés —también gracias al paso del tiempo— ser más objetivo respecto a tus propios temas?

Eso me cuesta. Me resulta más claro verlos una vez que están terminados, los veo con otra óptica. En eso también trato de evolucionar.

Antes yo le prestaba mucha más atención a cada cosa que hacía. Aho-

ra debo prestarle atención a la bola de música que tengo que hacer, pero sólo cuando la estoy haciendo. No es que estoy pensando en descubrir algo. Ya todo lo que tenía que descubrir en esa canción lo descubrí y lo escucho con otra conciencia, después de producirla en el estudio.

¿Cada tema que escribís lo vivís como si fuera un nuevo experimento?

No siempre. Al comienzo necesitaba que los temas fueran una búsqueda. Pero ahora, más que vivirlos como una prueba, los vivo como un entretenimiento absolutamente musical, usando todo lo aprendido.

Es importante que se me ocurra

una canción y que tenga que seguirla porque me gusta, porque me parece original y puedo aportar algo dentro de mi colección de canciones. Así, aparece una nueva que no se parece a ninguna de las que hice antes y quiero darle brillo, llevarla adelante y hacer una bella canción con eso. Ahora, ¿cómo miércoles se hace?

Es muy lindo. Es un entretenimiento fabuloso. ¿Qué cosa puedo hacer mejor que componer buenas canciones? Yo ya tengo la vida dictada en ese aspecto. Pero, a la vez, tengo claras otras cosas y quiero que todas se fundan en un buen experimento de vida. Que en el mo-

mento en que me dedico a la canción esté todo lo que quiero que esté. O sea, que ninguna cosa exterior disturbe el momento de componer y de trabajar. Esos son los cuidados mucho más cotidianos de la canción.

¿Nunca pensaste que se agotaría tu propia forma de escribir canciones?

Imaginé cómo sería mi vida si no pudiera componer más. O, más que eso, que me iba a resultar muy difícil crear nuevas ideas para seguir con ese nivel de descubrimiento y de calentura al hacerlo.

Generalmente, después de hacer un buen disco donde metí muchas

canciones nuevas y un montón de ideas, paso por un período en que no sé si se me va a volver a ocurrir alguna cosa nueva. Pero no es tan grave como ser corredor de Fórmula Uno y pensar que uno se va a matar. Una vez soñé que tenía que componer solamente en fa (¡Mentira!). Además, hay mucho material en el medio que no llega a los discos.

Algunas veces sentí que no se me había ocurrido algo lo suficientemente nuevo como para excitarme y ponerme a sacar más porque eso no me atraía, entonces pensaba: che, ¿qué pasa? ¿Estás perdiendo la inspiración?… Lo emocional juega un papel preponderante en todo esto.

¿Esto incluye también el miedo a repetirte?

No, miedo a repetirme no. A veces me doy cuenta de que me repetí en algo, pero cuando es muy natural que me reitere no lo coarto. Ahora, si es algo muy llamativo, que es el eje de una cosa que directamente es igual a otra, no. ¡Ni loco! Se arruinó la estética del tema y hay que cambiar de idea.

Hay una selección de cosas. Yo selecciono lo que se me va ocurriendo y trato de darle prioridad a lo que me parece que es más original o más competente para excitarme y para buscar más cosas.

¿Para un disco nuevo seleccionás, por ejemplo, doce temas entre cincuenta?

No, las canciones que quedan son las canciones que hay. Son tres o son veinte, me da lo mismo. Es decir, muchas veces tengo superabundancia de canciones, como ahora, que tengo muchas ideas y escribí cinco o seis canciones nuevas que las veo firmes para laburar. Entonces, ya me quedo tranquilo de que ésas van a traer aparejadas otras. Es un ir y venir.

No todos los días se puede componer un tema. Estoy atento cuando surge algo para poderlo captar y traerlo a un terreno en donde se lo-

gre mínimamente "conversar". Mascullar una canción nueva, una tonada, y ver qué hay ahí. Si es suficientemente intrigante sigo adelante y eso ya impide que piense en cuántos temas más voy a componer o no para un disco. No trabajo de esa manera. Hay otros músicos que son más profesionales, componen muchos temas y se quedan solamente con algunos. También hay ejemplos nefastos de esto.

¿La conciencia cambia en el momento de estar componiendo?

Cualquier conciencia se trastoca básicamente al querer inventar algo. Ya la mera predisposición a crear

algo la trastoca. Si estás entretenido con un juego de acordes seguramente no escuchás lo que te hablan. Estás medio *zombie* porque pensás en esa melodía que te ronda el bocho y no sabés cómo llevarla adelante, o cosas así. A mí me pasa mucho.

Ahora que estoy en la preparación de todos estos nuevos temas tengo como una discoteca en mi cabeza. Giran, pasa un tema, pasa el otro… No de una manera que yo me dé cuenta de que están, ni con un orden que pueda describir; sino que noto constantemente que mi cabeza está apuntando a resolver melodías.

La generación espontánea de melodías es abundante, aunque eso no

quiere decir que esas melodías se queden. Lo mismo que la búsqueda de diferentes arreglos en la guitarra. Estoy viendo nuevos, pequeños abanicos.

Esas melodías que te surgen, ¿las grabás?

No, no. Perdí de vista un grabador que tenía, así como el tuyo. Siempre me los compro con el propósito de grabar cosas fuera de las melodías. Me gusta más grabar a "la Vieja"****** cuando dice algo, o grabar deformidades, que grabar temas con un grabadorcito en mi pieza.

Apelás sólo a tu memoria auditiva.

Sí, a la *fucking* memoria, me gusta memorizarlo. Si es algo importante mi cabeza se encarga de retenerlo y de proporcionarme la vía para poder volver a acceder a eso.

¿También te acordás de temas viejos?

No, no me acuerdo de temas viejos. Es decir, no me acuerdo de todos los tonos exactamente como los tocaba, pero los podría volver a sacar. Creo que sería posible. En definitiva, si me pongo los vuelvo a sacar.

Es natural que esos temas vayan quedando atrás porque no me puedo acordar de todo, todo junto. No tengo tanta capacidad, honestamen-

te. Pero bueno, la memoria auditiva me sirve por lo menos para acordarme de lo esencial. Y además, por suerte puedo llamar al genio de "Sartén" Asaresi,******* que se sabe todas las partes de todos mis temas. Sabe tocar hasta "Irregular".

¿Tu música maneja tu vida?

No. O sea, no soy de esos músicos que viven para estar tocando su instrumento todos los días. Lo que sí, mi música está influida por mi experiencia de vida, eso es innegable. Está amarrada a lo que vivo. En parte es un efecto colateral de componer algunas canciones. Vos metés todo eso y la canción te devuelve lo

mismo, con todo lo que vivís.

Muchas canciones no las pude volver a cantar por lo que significaron para mí y para no sentir esa emoción dispuesta de otra manera. No es lo mismo una canción de desamor cantada al lado del ser que amás, que la misma canción de desamor cantada en el desamor de la persona que vos amás. No la podría cantar, me quebraría en llanto.

Tampoco la música puede jugar con mis sentimientos como si fuera una veleta. No puedo separar el laburo de la pasión, si vamos a eso. Es imposible. Me voy a morir mordiéndome la cola pero, si puedo, voy a estar siempre en esa situación.

Nunca podés desligarte de las canciones que escribís.

Yo trato de desligarme porque de hecho, en la actualidad, muchas veces no tengo tantas ganas de tocar en vivo. Es una cuestión anímica, pero eso no quiere decir que mi música se haya detenido en lo más mínimo.

Estoy componiendo nuevas canciones con otros tonos que me gustan, y sé que mi misión es hacer buenos discos. Mi misión también la tengo que fundamentar con mi propia existencia. Por más loco que haya estado por momentos, siempre la canción estuvo presente con su

expresión propia, no la pude coartar, ni detener. A veces no la habré podido controlar en cuanto al uso de metáforas. Pero quizás eso ha generado el típico encallecimiento que provoca una perla, no un problema en un dedo del pie.

¿Qué te pasa en el escenario?

Yo intento tener emoción permanentemente pero eso no es posible. Quiero tocar y cantar con emoción, y a la vez tengo una letra cargadita de imágenes que juega en mi cabeza, y encima, una secuencia de acordes exigente. Me resulta raro gozar, pero me entrego como un animal. Es muy distinto cuando estoy en mi

casa con la guitarra acústica o cuando zapamos con el grupo.

¿Y con la gente en los recitales?

Casi siempre se da lo que yo busco: que a la gente le pasen cosas por dentro. Hay una vibración muy fuerte, mutua.

**Symbiosis,* Bill Evans con la orquesta de Claus Ogerman. Compuesto y arreglado por Claus Ogerman, 1974.
***Cast Away,* dirigida por Robert Zemeckis y protagonizada por Tom Hanks, 2000.
****Amarilla flor, *Madre en Años Luz,* 1984.
*****En la era MIDI y de los sonidos elec-

trónicos se ha logrado imitar electrónicamente el timbre de los diferentes instrumentos reales y también sonidos nuevos que no evocan ningún instrumento conocido. Los sonidos *sampleados* son tomados de grabaciones. Se graba, por ejemplo, un "la" de una guitarra y el sistema de sampleo traslada ese sonido a todo el teclado. De esta manera se puede tocar el teclado con el sonido de la guitarra grabada. Ese mismo procesamiento se puede hacer trasladando al teclado o a la guitarra sonidos no grabados, sino creados electrónicamente por una computadora o un generador de sonidos. De esta manera, ese sonido será virtual.

*****_Chorus_ es un efecto de sonido (de los preferidos por Spinetta para usar en su guitarra).

******Aníbal Barrios, "la Vieja", histórico asistente de escenario de Spinetta.

*******El guitarrista José Luis Asaresi, oriundo de Venado Tuerto, provincia de Santa Fe, vive actualmente en Suiza, donde realiza constantes experiencias musicales. En Argentina dejó grabado el casete *Hoy por hoy* (1990), con su grupo Sartén System. Tocó como invitado de Spinetta en las presentaciones de *Pelusón of milk* en el teatro Astral, en 1991. Además de su originalidad musical, "Sartén" inventó muchos de los pedales que usa en su guitarra.

Para los árboles

Tomas de grabación.
12 de noviembre de 2002, 21 horas.
La Diosa Salvaje

"¿Dónde está mi gorro cantor?", pregunta Luis Alberto antes de pasar, rápido, de la sala de grabación a la pecera, llevándose su manojo de letras. El gorro de lana rojo, ese que tantas veces usa en vivo, lo acompaña esta vez en una de las tomas vocales de un nuevo tema de Para

los árboles.

Desde la consola se lo escucha, pero no se lo ve. Su micrófono de pie no está colocado frente al vidrio que divide los dos ambientes, sino tras la pared que lo continúa. En la grabación su voz agrega estrofas sobre la parte instrumental como si estuviera avanzando en un camino donde también retrocede.

Cada frase, respiración o melodía que culmina es sometida a su inmediato testeo. "¡No, Luis Alberto, no!!!", se reta a sí mismo el Flaco, cuando algo que cantó no le gusta. Con el técnico Rafael Arcaute el diálogo es fluido. "Esta parte sí quedó", coinciden en una toma de "Dos murciélagos".

Después de grabar la voz, Luis vuelve a

la sala. Parado en el medio de la consola mueve las perillas y prende otro cigarrillo. Está atento y, a la vez, hiperkinético. "Esto puede salir mejor", comenta. O asiente en silencio cuando le gusta. Es evidente que se mueve en el estudio como pez en el agua. O como un profesional con la ansiedad de un chico.

Anochece. Aníbal se acerca a la sala con un bolso. Espera a Rafael para ir a jugar un partido de fútbol cinco. Nos quedamos con el Flaco escuchando las canciones del nuevo disco.

"Mirá, así es otro tema", muestra, después de quitarle la cámara a la batería y dejarla con un sonido seco, despojado. Después va hasta la pecera y regresa con las letras para que las sigamos junto con

la canción. Finalmente se sienta, más relajado, aunque sin dejar de señalar siempre algún detalle o advertir que una toma es alternativa, o falta su mezcla definitiva.

Las nuevas canciones, escritas a mano en hojas de cuaderno o de computadora, están ilustradas con dibujos de autos y alguna que otra cara deforme. Leemos las letras siguiendo la música.

Luis se ríe de algunas frases que escribió o, entusiasmado, señala: "es como si fuera una ley física", cuando en una parte de "Sin abandono" dice: "es que todas las horas no caen a tiempo, en el lapso entre un hombre y la luz".

En "Halo lunar" comenta la línea de bajo de Javier Malosetti. "¿Viste que está

buenísima? Bueno, el Bebote le quiere agregar más partes. Le dije que sí, por supuesto. ¡Qué más quiero!" En otro tema hay un bajo de referencia tocado por él mismo. El Flaco lo aclara como pidiendo disculpas.

Cuando llega la parte donde la letra dice: "y hoy vi un fulgor/ que cargaba la calle/ con un halo lunar/ y vi el día, que perdía su brillo/ en tus ojos/ cuando te pude ver/ y esto me lleva a la insania", mira con picardía por arriba de sus anteojos mientras nos reímos de la palabra "insania".

"Miro tu amor" es un blues *bien podrido. Seguimos el ritmo y el* riff *atrapante de la viola. "Te gusta, ¿eh? Sí, te gusta…", sonríe divertido.*

Cuando la voz queda baja en la toma con respecto a los instrumentos, Luis Alberto canta la letra o, a veces, lo hace cuando simplemente las ganas de cantar son más fuertes. Otras, armoniza una voz sobre la suya o se para y sigue el ritmo entusiasmado, mientras interpreta la canción como si lo estuviera haciendo en vivo, pero sin guitarra. Sólo extiende los brazos o se lleva las manos al corazón.

Son sus propias canciones las que le generan tanta adrenalina.

El sueño recurrente

Primer atardecer de noviembre. Sentado en cuclillas en la vereda fumando un cigarrillo, con la puerta de calle abierta como se hacía antes en el barrio, Luis Alberto sonríe a la distancia, a modo de bienvenida. Nos quedamos un rato en silencio disfrutando del paisaje demorado, de la brisa que apenas agita los árboles, pinceles de trazos imperceptibles en el cielo borravino.

*"El otro día te acordabas de '**Penumbra**'. ¿Sabés que esa canción la escribí antes que 'Muchacha'? Era una de las que estaban anotadas en el cuaderno escolar. Después, cuando la grabé en* Fuego Gris, *me di cuenta de que encajaba perfecto. Le agregué el* riff *de guitarra en la introducción, pero el tema lo dejé tal cual. Fijate que en una parte, por la secuencia de acordes, tiene un aire a "Dear Prudence", de Los Beatles. Era la influencia del álbum blanco, del 68. '**Penumbra**' la compuse en esa época."*

Sobre el sillón descansa un block con dibujos de diseños de autos con los que el Flaco ilustra letras corregidas, bosquejos de canciones. También hay un libro en inglés: Get Back. The Unauthorized Chronicle of The Beatles Let It Be Disaster.*

"Es una crónica fabulosa", asegura, antes de tararear en su guitarra acústica una nueva melodía, una balada que todavía no tiene letra.

¿Los Beatles fueron tu mayor influencia?

Sin ninguna duda. Son ellos los que desatan en mí la pasión por componer.

¿Qué lugar ocupan para vos en la historia de la música?

Cuando escucho a Los Beatles me da la sensación de que ellos han hecho el sonido en un mural, en una piedra, o en algo que el tiempo no trastorna. Son una especie de fresco que la mirada de la música no puede dejar de ignorar y cuenta con eso para poder evolucionar. Sin Los Beatles es muy difícil imaginarse la canción actual como es, desde Caetano Veloso hasta Björk, pasando por Prince y los que me quieras

nombrar. Lo que hicieron es muy perfecto, en el sentido de que contiene las imprecisiones del alma. Tiene la parte animal y la lleva con soltura.

La música de Los Beatles me hizo comprender desde muy temprano la discrepancia que aún hoy sigo sosteniendo con la cultura y el poder, con lo que cada cosa representa y cómo se hilvana hasta llegar a la gente.

¿Te referís a la llamada "música culta"?

No a la música en sí, sino a los que establecen su sentencia. Esa condición de aristocracia con la que se han rodeado es parte de la resaca

y la rigidez que ha quedado de una época que sólo brindó belleza a través del trabajo de un montón de humildes genios.

Amo a Los Beatles porque terminaron de darle el golpe mortal a toda esa pacatería. Tanto es así que cuando la crítica dijo que a partes del disco *Sgt. Pepper* se las podía comparar con las obras más grandes de la música clásica yo me dije ¡por fin!, porque toda música puede tener esa condición.

Estoy seguro de que si vamos al África a escuchar a un grupo de percusionistas nativos nos ponemos a llorar. Seguro. El alma se nos va a estremecer. Tenés que estar con una

escafandra para que eso no te llegue. Ahí tenés la animalidad y la música expresadas con un vigor y una virginidad ciento por ciento. Ahí no hay do, no hay fa sostenido ni claves, pero esos nativos están recogiendo el llamado de la música, mueven las manitos y tocan eso. O los otros con esas arpas o esos berimbaus inventados allá en los albores de los instrumentos creados por el hombre.

Todo eso es compatible con Gustav Mahler y no hay un grado jerárquico entre esas cosas. Ambas son emoción y vida, espacio-tiempo. Todo se desplaza y está preparado para que vos lo escuches. Entonces

no puede ser que se haya discriminado tanto con la música. Los Beatles y la música grande se unen para siempre y me parece que es lo natural.

Ahora puedo tolerar un montón de música que cuando era chico no la hubiese escuchado, por ejemplo el flamenco. Odiaba el flamenco. Pero, de a poco, se me fue abriendo el marote. Rodolfo García me hacía escuchar a Manitas de Plata. Yo le prestaba mucha atención a este violero, escuchaba que el tipo era un enceguecido, un iluminado de la digitación y de la guitarra, y aun así me resistía a escucharlo más. Después crecés y el bocho se te abre y

te da para eso como te dio para Keith Richards.

¿Qué pensás de un tema como "Revolution 9", de Los Beatles?

"Revolution 9" es el producto de una osadía. Es una experiencia sonora, en donde texto y palabras se funden con todo lo que tienen alrededor. El tema perfectamente cabe así como está puesto. "Number nine" es un mínimo motivo de nada que balancea el todo. Y a la vez hay cintas al revés, hay texto. Me refiero a que no es nada, en el sentido de que son múltiples capas de sonidos, pero no hay un tema en sí. Y el "number nine", "number nine", es

una reiteración, un llamado. Al lado de ese todo que escriben en las canciones que están alrededor de ese tema, ese balance está perfecto. Porque contrapesa toda la gestualidad y toda la intención de una bocha de melodías y de letras que están inscriptas en piedra, pareciéndose más a una nube sonora. Esa marea que aparece con "number nine" es perfecta. Es un enorme juego de placer sonoro y, a la vez, de aventura. Da miedo por momentos. Depende de cómo lo escuches y del estado en que estés. Pero es un sueño básico, misterioso. Por otro lado me parece un sueño occidental.

¿Por qué?

Porque hay cosas que parecen de una radio de preguerra. Fantasmas de la Segunda Guerra Mundial, o anteriores. Hay algo de eso, de somnolencia británica, esos violines para atrás que van y vienen. Es medio un sueño occidental, de neblina, de la BBC.

Un sueño victoriano.

Ahí va. Los Beatles ya habían incursionado en un montón de géneros y, además, en música hindú, y podrían haberlos incluido en un *collage* de esa magnitud. Pero no lo hicieron, no usaron esos elementos.

Y después termina el disco, con esas cuerdas en "Goodnight".

Te deja de cama. Lo canta Ringo y el tema es extraordinario. Y no sé qué decirte de los arreglos de George Martin, son descomunales.

En tus conciertos en Obras de diciembre de 2001, tocaste como homenaje a George Harrison su tema "Don't bother me". Quisiera que me hables de él y de su estilo.

No es fácil. Porque justamente tocaste a un músico que es muy difícil de describir y todo lo que diga no es nada al lado de lo que él es para mí. Porque es enorme la admiración que le he tenido constantemente como

violero, como todo, como músico en su totalidad. Hace poco que también falleció Chet Atkins, de quien Harrison toma elementos. Esa finura, esa tranquilidad de ejecución que tiene Harrison en Los Beatles es una textura que une todo.

Y ese concepto que él tenía, especialmente en su época beatle, *de trabajar tímbricamente las guitarras en función de cada tema.*

Sí, es eso, la elección de los instrumentos. Uno estaba acostumbrado a ver en las fotos sólo violas Fender o Gibson y George usaba otra guitarra. Bastante después supe que era una guitarra Gretsch Chet At-

kins, modelo Country Gentleman. Era una especie de Beethoven el que se me presentaba. Es eso que tiene George, que parece un músico clásico.

Harrison es cósmico y su fusión con la música hindú es única. Ningún otro músico, excepto quizás McLaughlin, se fundió así con la música hindú. Su música es de una calidad superior, sencillamente. Me gusta, por ejemplo, ese estilo semi *country* que usa, la frase medida. Además, su sonido de *slide* es mortalísimo.

Es un tipo con una cabeza por la que han pasado las mejores ideas de todos estos tiempos. Ideas musica-

les e ideas de liberación. Por otro lado, otra cosa que me hizo quererlo más es que ha estado en el mundo de la Fórmula Uno. Significa que le gustaban los autos de una manera increíble. También algo que amo de él es que la primera guitarra que usó era una Matton, una marca que jamás vi.

¿Inglesa?

¿Quién puede saberlo? Jamás apareció otro violero con una Matton Guitar. Sin embargo, cuando Los Beatles están ahí, en The Cavern, él tiene una Matton, una que es medio chiquita, anterior a las Rickenbaker. Lennon ya está con una Rickenbaker

vieja y George está con una Matton.

Yo considero que en algunos temas tuyos aplicás ese concepto de Harrison. Sobre todo cuando sobregrabás guitarras y utilizás distintos sonidos en función de un tema.

Contrastes sonoros con las violas. Aunque en trío traté de grabar todo con un mismo sonido. Me lo planteé como si fuera un concierto de Bill Evans, con piano eléctrico y dos músicos más. Es ese sonido siempre y no lo podés cambiar por un sonido de cuerdas o de piano acústico.

Ahora, si tengo la posibilidad de grabar varias napas de guitarras, seguramente voy a tener que poner

una rítmica eléctrica de fondo con una proporción de medios para que ligue, y a eso agregarle una acústica o, por ejemplo, unos punteos con una Fender Stratocaster con mucho ataque, muy diferente de la otra eléctrica.

Si encima estoy sobre una estructura de *riffs*, puedo acentuarlas con una distorsión de equipo muy fuerte, a su vez muy diferente de las otras dos eléctricas. Si cuando observamos la naturaleza todas las cosas no están en el mismo nivel, ¿por qué en una grabación tendrían que estar todas las guitarras en el mismo plano sonoro?

¿Un guitarrista tiene su propio sonido, más allá de los instrumentos o efectos que use?

Después de un tiempo algunos llegan a eso. También puede suceder que una forma de tocar un instrumento sea tan particular que ya, de pique, marque una personalidad y empiece a infundir ese sonido, haga lo que haga después.

Creo que un poco es eso lo que me ha pasado a mí, nada más que anteayer no sabía tocar nada. Me refiero a que el sonido de mi guitarra no es tan solista como, por ejemplo, el sonido de la guitarra de Pappo que, toque lo que toque, tiene su sonido. Bueno, yo intento eso, pero

no creo que me salga tan bien. Eso lo hago cuando lo necesito, o bien en los tríos, para sacarle un poco el polvo al parlante.

Es como cuando uno dice: "tiene un sonido de dedos". Para mí lo tienen guitarristas como Wes Montgomery, Paco de Lucía, Santana, John Scofield, John McLaughlin, Jimi Hendrix, George Benson, B. B. King, Stevie Ray Vaughan, la lista es interminable: Jeff Beck, David Lebón, Eric Clapton, Pat Metheny, Atahualpa Yupanqui, con ese estilo de lamento de la guitarra. Por otro lado, todos son inimitables. George Harrison es uno de los más grandes.

¿Los Beatles también fueron una influencia extramusical?

Creo que sí. Fueron una especie de ideología. Y no solamente Los Beatles, todo lo que más o menos uno escuchaba tenía esa finalidad. Por ejemplo, la música de Piazzolla. En la época en que empezamos con Almendra, Piazzolla y Los Beatles eran para nosotros verdaderos guías.

¿Cómo era escuchar a Piazzolla en la época de Almendra?

Un evento. Siempre lo fue, pero en ese momento más que nunca tenía para nosotros mucha importancia, era un guía estético. Y creo que

en Almendra eso está puesto de manifiesto. Hay un paralelismo así, lejano, con la música de Astor Piazzolla como también con Los Beatles. Es decir, nos incentivaban a buscar músicas un poco más allá.

No se nos dio por comprarnos *sitars* y tocar música hindú, pero sí por mezclar la música de acá con la que nosotros hacíamos. O con la *bossa nova*. O sea, la libertad sin fronteras, de alguna manera, que señalan Los Beatles a través de su obra. Una influencia básica, ya que sirve para siempre.

La última vez que lo vi tocar a Piazzolla fue en Shams, me quedé asombrado, como todas las veces

que lo fui a escuchar. También vi, así, medio de soslayo, sus ensayos, porque yo estaba haciendo un trabajo en el mismo lugar. Es bastante difícil explicar lo que se siente con la música de Piazzolla. Yo lo comparo con un film de Fellini. Me parece un genio a prueba de todo. Uno de los más grandes talentos que nosotros pudimos haber generado. Es un lujo para este país contar con un músico como él.

Astor Piazzolla era una antigua discusión en mi casa, en las fiestas familiares. Mis parientes eran todos tangueros, obviamente. Cuando se hablaba de Piazzolla se ponía el dedo en la llaga siempre, porque te-

nía sus acérrimos críticos. Con mis primos, que éramos los más jóvenes, lo defendíamos a muerte, porque nosotros veíamos la ciudad con su ritmo actual, con los autos, con el semáforo, con la locura de Buenos Aires. La veíamos representada mejor que con la melancolía hedonista del tango tradicional.

¿El tango quedó anclado en el tiempo?

Exceptuando los grandes tangos, los bellísimos tangos que hay, en general a mí terminó aburriéndome. Parecería que los protagonistas de los tangos son inexpertos en el amor, son una especie de bluseros más resentidos, por decirlo así. Los

negros ya venían sufriendo mucho más que por amor. Entonces, cuando cantaban *blues*, en realidad era una alabanza.

En cambio, los protagonistas de los tangos son ineptos para querer, para no dejarse engañar; ineptos inclusive para no llorar. Es un poco dura la crítica, pero bueno, los veo demasiado melancólicos y sufriendo por pavadas. Parecería que ninguno labura, que ninguno hace nada, que no hay ciudad, no hay gente, no hay nada… Hay una mina, una madre, un barrio, un momento de soledad angustiante y chin-chín, se terminó el tango.

¿Lo conociste personalmente a Piazzolla?

Sí, pero no tuve una excelente relación con él. Piazzolla fue muy duro con nosotros porque, para él, éramos todos orejeros. "Spinetta se dispersó como las aspas de un molino de viento", dijo una vez. Que al principio pintaba bien pero después me había ido a cualquier parte. Quizá haya algo de cierto en sus declaraciones, pero por más que haya dicho cualquier cosa de mí yo siempre lo admiré.

Una vez me invitó a tocar, después de todo eso. Ahí tuve la oportunidad de aclararle telefónicamente que realmente no me sentía como

para estar al lado de él en un escenario porque yo no sé escribir ni leer música. La sola idea de estar con él en un concierto me hubiera paralizado. Me lo perdí.

Aun así, considero que su trabajo es monumental y su música realmente me ha inspirado muchísimas veces. Piazzolla es un lujo, lo que ha hecho es imperecedero.

*¿En el año 72 te rebotaron en la prueba para ingresar a SADAIC** porque no sabías música?*

Bueno, en realidad no me rebotaron porque no sabía música. Yo cometí la torpeza de convertir un tema muy pobre que me habían dado en

una cosa con aires de complejidad, para dejar en claro que había estudiado teoría. Cometí ese error, por lo tanto fue tan absurdo lo que hice que creo que los tipos del jurado estuvieron bien. Era tan horrible lo que me dieron que, claro, si yo hubiese hecho la de la ley, si hubiese tratado de componer algo en los bloques como estaba compuesto, hubiera estado todo bien. Pero yo le puse un ritmo de 5/4 o algo así, y convertí eso en una cosa re-deforme. Encima, cuando la canté, me abatataté. Ahora con los años me doy cuenta de que sí, de que ésa no era la forma de dar el examen.

Y en el 91 te dieron el premio SADAIC *a la trayectoria.*

Sí, lo tiene mi madre. Y cuando me lo entregaron se lo dediqué a Piazzolla.

¿A tus hijos les gusta tu música?

Les gusta. Hay muchas cosas que les gustan y otras que no, pero es lógico. Obviamente, de chicos se inclinaban por cosas que tenían algo de violento y de dulce a la vez.

Por ahí, a la juventud de ahora no le gusta nada de lo que yo hago. Muchos van a una música más violenta porque es un poco el estado actual de las cosas. Esas músicas no nacen porque sí. El mundo es esa

música, más que una balada con una letra poética. Entonces es natural que los jóvenes, ante la potencia del mundo, opten por eso. Es una forma de construir en ellos una fortaleza frente al mundo y me parece perfecto.

Me gusta ese estado fogoso, virulento, de la juventud, y me gusta que esa propuesta tenga una garra inclaudicable. Es una rebeldía que tengo clavada en mí desde que nací. No quiere decir que yo haga esa música, pero me hace bien verlos. Prefiero eso, que es más productivo, a que se idioticen y no tengan rebeldía contra nada.

¿Cómo te fue cuando les hiciste escuchar a Los Beatles?

Finalmente logré que les gustaran mucho Los Beatles, porque antes no les convencían. Dante, sobre todo, desde la adolescencia se avivó de que Los Beatles ya habían hecho en algún tema la mayoría de las cosas que se escuchan.

Él me hacía escuchar un disco de los Red Hot Chili Peppers, y había unas guitarras al revés que eran ideas de Los Beatles. Yo le preguntaba: "¿A qué te hace acordar esto, Dante?". Y él me decía: "A Los Beatles". O ponía una cosita de Prince donde se había mandado algo medio *beatle* y otra vez le pregunta-

ba: "¿A qué te hace acordar?". "A 'Yo soy la morsa'", me contestaba. "Ah…", yo le decía. No es que todo se parezca a Los Beatles, pero…

Me acuerdo que un día se los estaba haciendo escuchar y pasó algo muy gracioso. Resulta que viene Valentino y me dice: "¡Pará, papá, toda la vida con Los Beatles! ¡Ya fueron Los Beatles, loco!", así, con mala onda. Y yo le contesté: "Está bien, pero ¡qué batero, loco! ¡Dejame ser Ringo cinco minutos!". Escuchá cómo ataca en el comienzo de "Yo soy la morsa". Ringo inauguró ahí cómo debe entrar un batero, con un peso demoledor que no se estilaba en esa época. Después lo hicieron

John Bonham, de Led Zeppelin, y hasta Billy Cobham.

Los Beatles son los que organizan esas ideas. La fuerza, la tensión, aparte del relax de la música. Los sonidos de las violas, miles de detalles que tenían ellos y la gente de la producción que eran otros genios creadores de arte.

A mis hijos les hacía escuchar detalles de las canciones y les decía: "Suponete que aparece 'Misery' o 'There's a place' ahora, que nadie los escuchó antes. Tienen una magia tal que volverían a estar primeros en los puestos de todo el mundo, y la gente se arrancaría los pelos por primera vez".

Yo ya tenía una concepción musical antes de haber escuchado a Los Beatles, pero ellos reúnen lo mejor de todo lo que uno pueda imaginar. Además, si a mis hijos les gustan Los Beatles, tarde o temprano van a poder entender toda la música que hice.

¿A tu padre, Luis Santiago, le gusta lo que vos hacés?

Con el tiempo le empezó a gustar mucho. Él ya había sido cantante de tangos y tenía sus guitarristas, yo no representaba ninguna cosa como para deslumbrarse pese a que me daba mucha manija. Creo que cuando se dio cuenta de que yo podía

cantar, o cuando empecé a componer, él de una manera muy humilde empezó a alentarme en silencio. Cualquier padre lo haría. Cuando alguien ve que su hijo tiene dotes para algo artístico se le cae la baba, siempre.

Una de las cosas más maravillosas por las cuales yo también pude hacer una familia muy linda es porque la familia de mis viejos, de Julia y Luis, pese a todos los defectos que pueda tener su generación, es una familia de mucho cariño.

También surgen pasiones o cosas violentas pero es gente que se quiere y además están juntos. Los quías se bancaron la crianza. Se bancaron

porque se amaban en serio. Me siento orgulloso de mis viejos porque me dieron lo más difícil de obtener que es amor. Amor, interés por la persona.

En "Encadenado al ánima, segunda parte", del disco Durazno sangrando, *hay un texto de tu padre.*

Sí. "La noche llega y tal vez mañana no exista el tiempo con sombras, la luz se duerme entre las piedras y sacude sus plumas la avaricia salpicando el pasto inmolado". Es una de las pocas veces en que yo le puse música a un texto ya hecho.

¿Tu viejo escribe poesía?

Mi viejo empezó a escribir poesía hace unos treinta años. Por ahí escribía antes de que yo empezara y no me mostraba nada. Es un poeta muy sensible, con un lenguaje muy llamativo y profundo, no habla pavadas. Muy romántico, enamorado de la vida y de la entrega.

También compone canciones de oreja con la viola, más o menos como yo pero no usa un pedal de *chorus*, toca con viola española. Hace sus zambas, sus cosas. A veces me llama y me dice: "Vení a escuchar esto". Es muy lindo ver que mi viejo haga eso, sentirlo. Quizás algún día grabe una canción con letra y música de él.***

Ahora se presentó en un concurso de letras de tango organizado por el subterráneo. Escribió una letra remística. Parece una letra mía, pero en vez de rock es de tango. No va a ganar ni loco.

¿Te acercaste a la música a través de tu padre, como una forma de conquistar a tu madre?

Sí, es así. Una vez lo charlé con un psicoanalista. Mi madre fue bastante fuerte, no hacía falta tampoco conquistarla, pero la idea de que la conquistemos es maravillosa.

Generalmente nos hemos confiado en la idea de apartarnos de todo eso como si no fuera bueno para

crecer, y después te das cuenta, y la vida te lo demuestra con absoluta certeza, de que esos seres son los más queridos y a los que más les importó de vos. En los momentos más increíbles de mi vida mis viejos me ayudaron mucho. Hablo muchas cosas con ellos, acerca de ellos.

Cuando tus hijos eran chicos, ¿te preocupabas por acercarlos al arte, a la música, aparte de Los Beatles?

Eso siempre lo he hecho en diferentes edades y frente a fenómenos artísticos. Con Los Beatles o mostrándoles algo, por ejemplo reproducciones de Dalí en un libro. Diciéndoles: "Fijate que acá, lo que

vos ves como una cara, está compuesta por otras caras, por las sombras que dejan otras caras". O fotos de las galaxias del libro *Cosmos*, de Carl Sagan, o lo que sea por el estilo. Generalmente esas cosas asombran cuando uno las descubre.

A nosotros nos podrían haber hecho descubrir estas cosas. Se ve que nos hicieron descubrir un montón de otras, pero ésas no. O no de la manera que yo siempre me permití hacerlo con mis hijos. A Cata le hacía escuchar una parte de la *Quinta Sinfonía* de Mahler y se la rebobinaba un cachito, para que ella escuchara el cambio notorio donde el compositor llegó a una melodía grave

que parece sumergirse en un abismo profundo, y en el siguiente compás sale con algo que habla de otro mundo muy distante de melodías agudas que surgen de pronto.

Es decir, cómo la música transmite ese sentido de "nacimiento", como si relatara la creación del mundo. Y el apasionamiento del alma de Gustav Mahler, que parece estar ebrio de emociones. Da la impresión de que él se emborrachaba con sus propias emociones y se iba muy lejos y volvía, y, mientras tanto, escribía música con todo eso. Cómo pasa de algo tan sereno y romántico, de acuerdo con el uso de la época, y de golpe los cellos y todos

los demás instrumentos se empiezan a bifurcar para diferentes lugares, con notas al borde de la razón, y la música termina en un ambiente misterioso. El carácter de esa pasión es tremendo. Me puedo imaginar tantas cosas…

Cuando Cata era una beba de dos años le encantaba salir a dar vueltas en un Fairlane que teníamos y yo le ponía música de Mahler. Luego, de más grande, le hice escuchar esas mismas obras y fue muy emocionante porque percibía la música y la posibilidad de ese milagro hecho por Mahler. Ahora le sirve para escuchar todo tipo de música.

Mis hijos aprendieron, creo, mu-

cho de esa libertad expresiva frente a lo que uno considera artístico. Esa libertad despierta en los niños la imaginación y sus propios talentos. El talento es el hombre en libertad, nace en cualquier persona que se sienta capaz de volar con sus ideas.

Una vez me contaste que a Vera cuando era una beba le inventabas melodías.

Le silbaba una escalita o cualquier cosa que se me ocurriera, era una improvisación total. Ella me miraba y se reía, a cualquier bebé le pasa eso. Vos a un bebé le ponés una guitarra cerca y se vuelve loco, más que con los juguetes o los sonajeros.

Creo que a los niños hay que dar-

les instrumentos musicales, instrumentos creativos, ponerles paletas, pinceles. También gracias a artistas como Los Beatles, que les dieron todos esos submarinos amarillos a los niños, todos los dibujos y colores y conceptos artísticos que, aparte, cada vez son más.

Los chicos de ahora se vuelven locos con la computadora, cosa que nosotros desconocíamos. No les cuesta nada dominar la cibernética. Estoy seguro de que los hijos nuestros, o los hijos de nuestros hijos, van a sacar mucho arte de ella. Ahora pensamos que son herramientas frías y después van a ser como lo que en la antigüedad eran los pig-

mentos. Creo que vamos hacia eso. Si me quedo pensando en la monotonía de cómo han ido otras cosas, soné. "Quiero ser muy optimista", como dice Peter Gabriel. Entre todas las cosas, prefiero ser optimista y tener un mensaje alentador para darles a mis padres, a mis hijos y al mundo, en general.

¿Te acordás de la primera música que escuchaste en tu vida?

Sí. En el colegio pasaban música clásica y yo aborrecía casi todo, excepto una música de Chopin que me gustaba porque me hacía acordar a una canción de cuna en italiano que mi vieja me cantó hasta los cuatro,

cinco años. Esa es la primera música que recuerdo. No la puedo cantar tan bien como la cantaría mi madre. Eso es algo que si no tiene la energía al lado no vive, no funciona. Por eso creo que cualquier melodía que le silbes a un bebé, como yo le silbaba a Vera, va a funcionar. No solamente por la energía del bebé, sino por la energía con que uno la silba.

En general, si aplico eso para todas las cosas de la vida es bárbaro. El problema es después, cuando te encontrás con casquetes que no reciben ni dan nada. Entonces, verdaderamente, hay un agujero negro que se come la energía y todas las partes de esa enorme basura tam-

bién están en el universo.

Ese es el problema y, generalmente, no lo vemos. Esa gente es profundamente inocente porque consiste en lo mismo que todos. No es porque hayan nacido malos, pero tienen la energía cerrada, muerta. Digámoslo de esa manera para entenderlo. No es que no tengan energía o que sean de acero y no de sangre. El tipo es de sangre, pero la energía se le pudrió, no funciona. Está nada más que para cumplir un legado, una instrucción ancestral. Desplazamientos, ubicaciones, impactos, sonido… qué sé yo. Eso está cerrado, aunque en el fondo tiene su hornito de vida. Lo tiene porque

también es una criatura, y a la madre, cuando bebé, se le caían las lágrimas de la emoción. Pero supongamos que ahora el tipo trabaja para la policía y es especialista en picana.

Por un momento pienso que esas personas son profundamente inocentes, y al instante siguiente me arrebata el dolor y el odio, al punto tal que los castigaría tal como ellos han castigado, porque esa energía muerta te contagia. Saldríamos a hacer lo mismo con aquellos que hicieron lo mismo, siguiendo un esquema repetitivo hasta el cansancio.

Creo que el problema es que las cosas, al no tener la energía, se pierden. Quizá la palabra de amor de la

*_Get Back. Crónica desautorizada del desastre de Los Beatles en Let It Be_, de Doug Sulpy y Roy Schweighardt, St. Martin's Press, 1994.

**Sociedad Argentina de Autores y Compositores.

***En el sitio web www.spinettacual.-com.ar, en la página Big Fada, hay poemas de Luis Santiago Spinetta.

Pequeños milagros

La cocina es amplia y frente a la mesada hay un cocinero atribulado, pendiente de que todo salga bien. Delantal, vincha roja ancha en vez de gorro como parte de su atuendo, y el pelo atado con una gomita. A veces suele quemarse las manos con el horno. "Es por culpa de los biorritmos, como les pasa a los pilotos de avión", dice, y promete comprarse unos guantes.

Parte de sus elementos de trabajo son un juego de cuchillos profesionales y una mesa de más de un metro cuadrado colmada de especias, pintada a la laca roja por él mismo.

Su asistente es, claro, Aníbal "la Vieja" Barrios, atento y siempre cordial con todos.

La música de fondo que sale de un minicomponente se mezcla con las voces del fotógrafo Eduardo "Dylan" Martí, el técnico de sonido Toro Martínez y el músico Machi Rufino, que en dos mesas unidas comen una picada mientras descorchan un vino tinto.

En el estudio, sus hijos Dante y Valentino están chequeando unas tomas de grabación con el técnico y tecladista Rafael

Arcaute, y se agregarán al grupo cuando las chuletas al whisky con arroz estén listas.

Cuando el cocinero llama a la mesa, advierte: "No quiero que quede nada en el plato". En el ambiente se habla de todo y se gastan bromas. "La Vieja" recuerda la simpleza con que B.B. King hizo en Buenos Aires la prueba de sonido de su guitarra Lucille. Y el Toro explica por qué el grito de John Lennon en el comienzo de "Mr. Moonlight" se escucha un segundo antes de que realmente adquiera volumen el tema. En parte, esto anticipa la sobremesa. Y da lugar a la típica charla sobre Los Beatles en donde, como suele ocurrir, se produce el previsible desborde de elogios y recuerdos.

Para los postres, el cocinero, sentado en la cabecera, se levanta y vuelve con una de las guitarras acústicas que descansan en un sofá. Entonces, canta en un susurro: "este día empieza a crecer/ voy a ver si puedo correr"… El silencio naturalmente concertado se quiebra enseguida con las voces de Dylan y el Toro que están a ambos lados del cocinero y discuten acerca de en qué disco y año fue grabada la canción.*

Como sucede en las ruedas de amigos, quien canta pasa por momentos a un segundo plano. Sin embargo, el intérprete sigue concentrado tratando de no equivocarse con la extensa letra, mientras sonríe consciente de lo que está pasando. Es evidente que disfruta la situación, especial-

mente cuando Dante, que junto a Rafael y Valentino lo escucha atentamente, le dice: "¡Qué buena que está ésta, papi!".

Luego toca varios temas de su disco Silver Sorgo *y, a veces, busca los acordes mientras va cantando. Al terminar un tema el Toro le dice: "La verdad, Flaco, que si yo fuera una mina y vos te ponés a cantar así harías cualquier cosa conmigo". Todos se ríen a carcajadas, sobre todo porque la frase fue pronunciada por la voz aguardentosa del técnico.*

El improvisado repertorio deriva, inevitable, a temas de Los Beatles. Entonces todos cantan. El cocinero, entusiasmado, para en la mitad de un tema para aclarar: "Vieron que éste era el acorde que hacían ellos. No como lo tocábamos noso-

tros".

La sobremesa se extiende y algunos se sirven una copita de whisky. Dylan, con sarcasmo, provoca a los beatlemaníacos: "Yo voy a formar un comando para ir casa por casa y confiscar todos los compacts de Los Beatles". El cocinero mueve la cabeza, se muerde su labio inferior y se ríe. Pero sigue cantando.

* * *

Fue en una noche como ésta cuando el Gordo bajó la escalera con los ojos achimichurriados. "¡Vi una virgen entre el humo!", exclamó con la

voz ahogada, mientras sus manos manchadas de carbón dibujaban una silueta en el aire. Enseguida le ofrecí una taza de agua de la canilla, pero la rechazó furibundo. "¡Dame roquefort! ¡Dejame respirar!", fue su respuesta. Por unos minutos se había alejado de la terraza, su hábitat natural. Allí su razón de ser se hacía carne en la parrilla: José Cosco, el Gordo, vive para los asados.

"¿Querés choripán? Te ofrezco. Vamo' para arriba y hacemo' un desastre. Lleven la soda que yo pongo el moscato", tentaba el Gordo, cintura de container y voz lijada de sobremesas y tabaco. "Acumuló tanto colesterol que ya lo tiene en el

sonido de su voz", dice siempre el Flaco.

"Todo se cura con un buen asado. Es el totín secreto. Yo me manejo con milagrería barata y me hago rotación de esófago para seguir comiendo. Así te lo digo. Tomalo o dejalo, pero así te lo digo", suele repetir Cosco, con su eterno cigarrillo pegado a la boca.

Briquetas, achuras y "parrillita" son palabras habituales en su vocabulario. Cuando prepara el fuego no puede con su ansiedad. "Vamos, muchachos, para cortar con esta melancolía pueden ir pidiendo unas empanadas", arriesga.

Junto a sus amigos Cacho Otero y

los hermanos Cacerole, desparrama su filosofía de bollito de papel de diario. "Los OVNIS son fantasmas de molleja que quedaron volando, fijate lo que te digo", asegura el Gordo que, sin embargo, no cree en los aviones. "A la gente le pasan la diapositiva esa y se cree que viaja. Después los bajan a todos en el mismo lugar. ¿Vos te creés que con lo que pesan los aviones van a volar? ¡Dejate de joder!".

Entre ellos también discuten, claro, sobre la forma de preparar un buen asado. "Date una chance y hacelo en el microwave, vas a ver. Yo sé lo que te digo, hermano. Un día se me acabó el carbón y lo hice así.

Salió como caldo, que querés que le haga… Casi me pego un tiro. Si hubiese sido japoné' me hacía el harakiri", le confesó una noche a Otero, tetra de por medio.

A veces, el Gordo se acercaba al estudio en silencio y paraba la oreja. Después, todo lo pasaba a su recurrente visión de la vida. "¡No hay nada más cósmico que un asado! Porque las brasas son como los aerolitos que cayeron a la Tierra. Y representan el magma".

Una tarde en la cocina me dijo al oído: "En definitiva, lo que el Flaco quiere decir cuando te dice 'luz' es que se traga una linterna encendida, entendé'? Una de esas chiquitas, de

kiosco".

El Gordo Cosco, "una realidad aparte". Dedos con nicotina, zarzo en el meñique derecho y rostro a la leña. Cuando no lo veíamos nos preguntábamos en qué andaría. Luis Alberto aseguraba que Cosco se nos había hecho un vicio. Si le pedíamos que nos dejara trabajar, se volvía, ofuscado, a la terraza, sin antes advertir: "Se van a acordar de mí como si fuera un chinchulín que están poniendo en la parrilla y que habla, que habla hasta el fin". Después, se regodeaba en su nirvana de achuras. "Estoy condenado al asado de mi propia existencia como guitarrista", mascullaba con la boca llena.

Palabra de campo.
(Fragmento de *The Cosco Project*, libro inédito en cocción constante de Sibelius Maderman y Ernesto Despoggi)

*Canción para los días de mi vida, *A 18 minutos del sol*, 1977.

¿En qué momento te diste cuenta de que empezabas a componer seriamente?

Nunca. Ya a los quince, dieciséis, al año o dos que tocaba la viola y junto a los primeros grupos que integré como los Mods y los Larkings, con Rodolfo García y Los Esbirros, con Emilio del Guercio y Edelmiro Molinari, cuando estábamos terminando el colegio, aparecen en nuestros oídos Los Beatles y acá surgen Los Shakers. ¿Qué iba a componer? Ese fue el motivo de inspiración para escribir canciones al toque. Empecé con algunas zambas, como

"**Barro tal vez**". Fue la época de más aprendizaje, en el sentido de meterme en lo desconocido.

Después de tantas canciones escritas, ¿la inocencia frente a la creación se mantiene intacta?

Sí, por suerte se mantiene siempre inocente porque nunca ha sido demasiado manejable. Cuando aparece una materia sobre la cual empiezo a trabajar porque creo que puede ser un tema nuevo, es como un rayo que me parte la cabeza, de alguna manera. No digo que todo se dé con una fiereza de rayo pero sí que no es manipulable. Con el tiempo aprendí porque el oficio hizo que

haya una predisposición, una mecánica y también un vicio para componer. Un autor sabe de qué hablo.

El momento en que aparecen las ideas es un momento muy neutral en el espíritu, donde todo está muy abierto. Es una inconsciencia de sonámbulo. Y, más que inocencia, es un cambio muy grande de la realidad que se da de una manera efímera. Cuando me quiero acordar ya estoy trabajando y tengo la cabeza demasiado atenta a todo lo que hay que hacer, más que al momento en donde algo se me ocurrió. Ese momento generalmente es bastante desconocido y, si lo puedo traer a la realidad y concretarlo aunque sea en

un esbozo, es muy importante porque se escapa. Tiene un poco de violencia, de sufrimiento, porque es algo que estoy arrancando de algún lado que no sé bien dónde queda. Cuando me dejo fluir y las cosas pasan por mí, trato de hacer un papel digno frente a todo eso que me llega del mundo. Por eso le doy esa característica de entrega de energía. Es un momento inconsciente, en realidad. Pasó algo y dejó una huellita con la que yo después empiezo a trabajar. El trabajo para completar una canción no es como el momento de haberla creado. El momento de la idea es muy impresionante. Viene, hace lo que tiene que hacer

dentro de mí y después me quedo buscando eso que, a veces, ni siquiera se me prende o me olvido. Hubo cosas que las anoté como si fueran una fórmula en mi cabeza, en un pentagrama interno. Y, sin embargo, al otro día no quedó nada de eso, y me pasé dos horas buscando a ver si me acordaba los intervalos de la melodía, que ya no me parecía igual a lo que había sentido. A mí me pasa eso.

Ahora que manejás más elementos, ¿cómo es la forma de componer?

Ahora, de algún modo, ya aprendí a escribir canciones de mil maneras diferentes. Al comienzo veía para

qué me servían las piezas, entonces acomodaba lo que fuera y funcionaba; de hecho funcionó muy bien.

Ahora soy como un niño que está jugando, pero que ya sabe las cosas que puede hacer con las piezas que usa y cómo conectarlas entre sí; entonces la ingenuidad está puesta en otro lado, en cómo un tema por sí mismo gana su pequeño lugar y yo extraigo de una manera más rica lo que quiero de él.

¿Y la inspiración?

La inspiración tiende a ser evasiva en cuanto a retener el trabajo porque, precisamente, manejás más lenguajes. Hoy, mi oficio de compo-

ner canciones me lleva a jugar de una manera muy pura con ellas. Entonces, la inspiración de cualquier música no entra porque sí en mi cabeza. Me planteo hasta cierto escepticismo porque con el tiempo ya escuché millones de melodías.

Lo que se fija como inspiración y reclama la atención y el trabajo son las músicas que después escuchamos en los discos. Todo lo demás es trabajo adicional que se hace para después encontrar ese objetivo, que es una secuencia determinada o algo que te abra a la canción. Se abren las puertas para que uno la busque. Ahí está, ya tenés el a-be-ce.

Ahora se me podrían ocurrir más

variantes. Antes era más limitado, conocía menos acordes, no había compuesto tantas melodías propias, no había escuchado tan intensamente tanta música como lo hice después durante años. Hoy la norma propia de la inspiración ha cambiado y cuando surge es certera. No es una inspiración como la que me llevó a componer una enorme cantidad de material en la primera época. Un material que, en muchos casos, no prevaleció ni quedó. Quedó lo que tenía que quedar, de alguna manera. Ahora, a mayor conocimiento se opone una inspiración muy de adolescente. Y, por otro lado, hay un adolescente que se pone de mani-

fiesto porque las canciones no las puede rebuscar y mucho menos repetir.

Es decir que una canción siempre lleva algo de adolescencia en sí misma.

Claro, las canciones mismas tienen su adolescencia. No son llevadas a crecer rápido por el compositor. Es decir, desde descubrir una secuencia de tonos de canciones de Los Beatles hasta el hecho de intentar mi propio modo de canción, imitando o copiando directamente algo de eso, de ese estilo. Eso contenía mucha ingenuidad. Imaginate cuando realmente no me importaba tanto cómo sonaba, sino que lo que me

importaba era que una canción tuviera mi identidad, como ser "A estos hombres tristes".

Yo empecé a descubrir un océano inmenso dentro de mí. Entonces, en esa etapa de descubrimiento, muchas tonadas podían llegar a ser originales. Y las sentía virginalmente con una intensidad y una pasión tremendas. No importa qué; el tema era intentar cierta originalidad, porque por otro lado la música también era así. Un buen tema de Almendra, como composición, no sé qué le puede envidiar a nadie.

Una vez que descubrí mi propio mundo y que podía ser ése, cualquier ocurrencia generaba una can-

ción. Para aprender a componer, en los primeros años, tuve que entrar y salir de mil partes, inclusive quebrar a propósito la estructura de lo que me sonara.

¿Cómo es ahora?

Ahora, muchos de esos caminos ya están allanados y, en cierto punto, hay menos posibilidades de descubrir otros nuevos. Hoy cualquier ocurrencia es generada a través de la improvisación, con otro dominio, entre comillas, del material musical. No es dominar la guitarra, cosa que no es mi meta como violero. Me encanta jugar con ese océano que es tanto más grande que uno y buscar

música nueva dentro de mí. Yo solamente atino, son meros rasguidos, como dijo John Lee Hooker. Eso es lo más santo que se pueda decir de una guitarra.

También lo mío ha sido así: rasguiditos y tonitos. Y, si vos te lo ponés a pensar, ahora esas ocurrencias pasan de a cientos por mi cabeza. Entonces la canción tiene un filtro cada vez más exigente. Cuando una canción vence toda esa barrera de aburrimiento, de todo lo que rebotó en mi cabeza musical, aparece una tonada, o algo en la estructura de los tonos, o algo que es la nueva canción. He ahí la inspiración.

Ese proceso ahora hace hincapié

en otras cosas importantísimas que en aquel momento no podría haber hecho porque eran sólo balbuceos. Ahora ya estoy grande y aprendí un poco de cómo se maneja ese lenguaje. En un aspecto, el aspecto de su limitación, yo siento que si ahora escribo una canción la canción en sí es la que tiene ingenuidad. No es que yo soy ingenuo porque nunca compuse nada, entonces de cualquier cosa te hago un tema nuevo. Eso no me gusta mucho.

Lo que me gusta es que la canción me sorprenda por sí misma. Después de hacer muchas, cada vez me sorprenden menos. Entonces, cuando una me sorprende es buenísimo

para mí. La canción ya luchó contra todo lo que pudo haberla detenido hasta llegar. Tiene algo de espermatozoide que atraviesa el alma y también la realidad de uno. Es como un óvulo fecundado por una nueva canción.

¿Con las letras ocurre un proceso similar?

Sí, con las letras también. Hay un gran sentido de la oportunidad para decir una palabra. Por ejemplo, decir: "Sólo espero ser la nube que propicie tu lluvia". Nunca se me ocurrió poner "propicie" en un tema. Bueno, ese es mi juego, eso es jugar, ahí es donde también está el

juego en una canción, no solamente en la música.

Una vez que tengo unos acordes buenos, escribo: "Yo sólo espero ser la nube que propicie tu lluvia"… Si llego a eso, y encima le pongo una palabra que es un sonido nuevo para cantar, siento que estoy haciendo una nueva canción. Esa canción es ingenua *per se*, superó toda la ingenuidad del balbuceo inicial.

Si le tuvieras que contar cómo es tu estilo a alguien que no conoce tus canciones, ¿qué le dirías?

No tendría nada para decirle, ni me importaría. Quizá me presentaría a través de la música que escu-

cho, no la que yo hago con mi propio trabajo. No podría hacerle una introducción a nadie acerca de mi música porque fracasaría ampliamente. Esa es la verdad.

¿Qué tipo de música hace? En Estados Unidos, cuando decís que sos músico, te preguntan "what kind of music?", o "what do you play, jazz, rock?". No, no sé que decirte.*

¿Qué se produce en vos para poder hacer una canción?

Eso no se puede explicar. Me reservo el silencio para quedarme atónito frente a algo que nunca podré explicar en mi vida, como los ojos de mi hija o los cantos que me can-

taba mi madre cuando era un chico. Frente a eso soy un ignorante como cualquier persona, entonces tampoco me voy a creer nada.

¿Tu mundo creativo está ligado a lo más sagrado que tenés?

Lo más sagrado que tenemos es nuestra intimidad del ser. Inmediatamente vemos que no hay nada que sacralizar. La sensibilidad es lo más importante que tenemos para crear, por eso es que no puede ser de otra manera. No tiene nada que ver con lo ritual, es lo profundamente interior de cada uno.

¿Necesitás estar solo o encerrarte para

componer?

No, no es mi caso. Durante mis veinticinco años de casado, me he visto obligado a componer y seguir mi inspiración en el medio de la batahola de la familia. Nunca me fui una temporada a Bariloche a componer en el silencio. Cuando saco una melodía me pongo a trabajar esté donde esté porque es el mejor motor que hay.

¿Y el momento de tener el tema terminado, de sentir que ya está hecho?

Eso también es lindo. Pero, en realidad, lo más lindo es cuando lo grabás, lo escuchás varias veces y decís ¡ya está!, ¡ya está hecho! Para

mí un logro es hacer las cosas, aunque no pueda producir un disco como Quincy Jones. Ese es un momento muy preciado en donde se junta, además, lo que tiene de producto, lo que está diseñado para llegar a los oídos de la gente. Es un lindo oficio, una linda profesión. Completar una cinta y entregarla porque ya está todo terminado para mí es una gloria. Da para el brindis y todas esas cosas.

Me acuerdo cuando en el 92 estábamos terminando *Pelusón of milk* con "la Vieja" (Aníbal Barrios) y el técnico Adrián Bilbao y coincidió con que Argentina había ganado, creo que el Juvenil. Pusimos un par-

lante en la calle con una voz toda sampleada con cánticos de hinchada a un volumen como para todo el barrio. Eran las once y media de la noche, y después de que pasó toda la algarabía por Argentina mandamos eso. Hicimos un alto en la grabación para ver el partido, ganamos, y nosotros también estábamos de fiesta. El parlante sonaba de una manera tal que el que pasó por ahí se volvió loco.

¿Alguna vez tuviste una sensación de extrañeza ante lo que escribiste?

A veces me pasa. Yo tengo esa sensación con canciones que hace mucho que no toco. Cuando las es-

cucho me pregunto: pero… ¿en qué momento escribí esto?, ¿por qué hice esto? Hay muchas cosas viejas que escucho y me parece que podrían mejorarse mucho. Ideas o arreglos o temas o partes.

¿Cuáles, por ejemplo?

Varias, varias… en Pescado, acá o allá. O, por ejemplo, formas de haber cantado una cosa: ¿cómo canté tan mal o grité esta nota cuando en realidad no iba gritada, iba cantada? Es lo normal. Con los años también encontré una veta para poder dedicarme a esto, dedicar un tiempo que no es demasiado específico pero puede llegar a ser mucho, sobre

todo porque se trata de algo corto. Porque son cinco minutos de canción, una secuencia de acordes, una línea melódica y una letra. No es nada, tengámoslo en cuenta. Es un pequeño aporte pero a mí me lleva la vida. Es así porque amo lo que hago, entonces cada pequeña estrofita tiene su mundo.

Con los años, a veces no entiendo por qué puse ese sol sostenido mayor con el si y el mi al aire en, por ejemplo, "Tupac Amaru (Águila de trueno)". ¿Por qué puse ese acorde ahí? Me partió un rayo cuando lo hice, me pasó algo que no sé qué es y eso quedó marcado fuerte. Yo lo escucho y me digo: "pero qué can-

chero, ¿por qué puse esto?".

El otro día estaba escuchando "**La rifa del viento**", de *Mondo di cromo*, que encima es de esos temas como "El diluvio y la pasajera", donde las guitarras tienen afinaciones abiertas, *open tunings*. Ahora yo no me acuerdo cómo se tocan porque eran diferentes *open tunings* y no escribí en ningún lado cómo se afinaban y descifrarlas es un trabajo que no me interesa hacer.

Temas con afinaciones abiertas con la sexta cuerda en re, como "La sed verdadera" o "Fuji", los puedo tocar. Pero los otros donde me mandé un *open tuning* más raro, no. Como en "Las golondrinas de Plaza

de Mayo", donde viste que hay un *open tuning* rarísimo, o "La llave del Mandala",** canciones que, generalmente, no volví a tocar justamente por eso.

Pero, al margen de la afinación, ¿no entendés por qué los escribiste?

No, no comprendo por qué los hice. Si tuviera que dar una explicación lógica, diría que se ve que estaba muy copado haciéndolos como para haberlos cambiado. Algunos acordes, o cosas que escribí como: "no te sacrifiques más, tu cuerpo está dispuesto y pleno", o "es que la luz te ideó junto a la nieve" ("**La rifa del viento**"). Aunque no en-

tienda bien qué quise decir, ahí están esas cosas, no las puedo evitar y no suenan nada mal.

¿En ese tema te pasó que la misma melodía te llevó a decir esa frase, te gustó y quedó?

Sí, sí, al encontrarle el puente con esos acordes, ¡ya está! Claro, quedó así, tranquilamente. Ese tema es inquietante, me encanta.

"Negra, vení, sentate aquí, antes de que el sol consuma tu naranja abierta en la tarde [...] Tía, qué hermoso día hoy, veo que se azula el horizonte gigante"... Así empieza el tema. Es medio yorugua, medio ribereño.

¿Muchas canciones fueron hechas así?

Sí, muchas. Canciones como "**Será que la canción llegó hasta el sol**". Les quise cantar una canción de cuna a mis hijos y a los de Dylan Martí, que estaban durmiendo todos juntos en una pieza. La letra la hice por única vez y así quedó. La corregí para que encajara mejor, le saqué una palabrita y le puse otra. "Alma de diamante" también. Yo la tarareaba cuando estábamos ensayando con Almendra "Jaguar herido" y todo el revival del año 79.

Entonces, hay mucho de casual en una canción.

Todo lo casual que hay en las cosas. En realidad cada cosa está sostenida por un pequeño milagro que uno a veces no alcanza a ver. Se sabe que eso es una energía que circula por todas partes, no es que esté particularmente asentada en una canción. Aparte, hay tantas canciones hermosas que no son las mías que da lo mismo. La autoría es una cosa media cretina, por decirlo así.

*Ante la insistencia con esta pregunta, finalmente Luis Alberto logró dar una respuesta: "Lo mío es estilo Magoya".
**El primer tema que ensayó Invisible

(gracias, Carlos “Machi” Rufino, bajista del grupo, por tu memoria de Tantor).

El errante

Hace doce años, el estudio de la calle Iberá era más chico y se llamaba Cinta-calma. *En el fondo estaba la antigua cocina. Allí, en un tormentoso anochecer de invierno y después de una larga mateada, el frío nos hizo dejar encendida la hornalla, que extrañamente despedía un fuego verde. En esa quietud donde sólo se escuchaba la lluvia incesante sobre el patio, Luis Alberto me reveló una historia in-*

creíble:

*¿Conociste al capitán Beto?**

No. No lo llegué a conocer aunque intuía que tenía que existir un tipo así. Aparte, cuando él empezó a trabajar en el colectivo y a modificarlo para su travesía se encanutó mucho más por temor a que lo descubrieran y lo boicotearan. Imaginate.

¿O sea que no colaboraste en el diseño de la nave?

No, no le dio lugar a nadie. Aparte, el Capitán no quería tecnología de punta. Él quería tecnología incaica, a través de monopolos magnéti-

cos de influjos astrales. Utilizó tecnología de tiempos muy remotos, de unos tres mil años atrás. Se ve que tenía un arca con energía y la usó para confeccionar la nave. El flaco se encerró en un galpón de Haedo y no dejó entrar a ningún diseñador. Inclusive Oreste Berta iba todos los días, pero él se cortó solo y nos ignoró a todos. Aunque después recordó algunas cosas en el espacio…

¿Cómo se llamaba?
Heriberto Aguirre.

¿Por qué largó el colectivo?
Dejó de ser colectivero una noche en que la cana quiso usar su colecti-

vo para llevar pibes detenidos, a la salida de un concierto del Flaco Spinetta. El motor se paró porque, en Beto, hombre y máquina se conjugaban. Bajó y le dijo a los canas: "No me arranca más". Muy pícaro el hombre. A él no le importaba un pito que el concierto fuera de Spinetta o de Agustín Magaldi. No le parecía bien que le usaran el colectivo para trasladar detenidos, y menos si eran jóvenes. Se dio cuenta de que estaba todo podrido y como argentino no lo quería permitir.

¿En ese momento toma la decisión de volar?

Sí, ahí el tipo se dijo: "yo me voy

no solamente de la línea para la que trabajo, sino que ahora mi periplo va a estar más allá de los márgenes de la tierra". Evidentemente invocó sus poderes. Se ve que manejaba alta magia. Beto tenía la posta para mandarse.

Era tanguero viejo, ¿no?

Escuchaba a Gardel, era hincha de River y le gustaban las plantas. Religioso el hombre, con su estampita de San Cayetano en el colectivo.

¿Habrá escuchado alguno de tus temas?

No, qué va a escuchar. Pero, aunque hubo una época en que hasta

los colectiveros te gritaban por tener el pelo largo, Beto no lo hacía.

¿Qué edad tenía cuando se fue?

Sesenta años. Se fue grande ya, tampoco tan de taquito la iba a hacer. Con un balde de cemento armó una pila trinitrónica y se fue al espacio en un chasis de fibra. Usó técnicas perdidas en la noche de los tiempos.

Parece que extrañaba mucho…

Empezó a extrañar aquellas cosas que abominaba, los castigos de la ciudad. Él estaba cansado de la Argentina, pero se dio cuenta de que no podía transformar nada estando

en la soledad del espacio. Querer modificar todas esas cosas le resultó una tarea imposible estando solo. Empezó a sentirse triste y melancólico.

Finalmente quedó errando en el espacio.

No volvió más. La ciencia tardó muchos años en descubrir en qué punto de la galaxia estaba. Finalmente quedó ahí, en su nave, mezcla de pirámide y colectivo. Llevaba puesto su anillo. Su tumba es el espacio y allí lo dejaron en honor a su hazaña.

¿La ciencia no encontró ninguna explicación?

No. Los científicos se siguen preguntando hasta hoy cómo hizo este tipo. Porque es la proeza más grande que realizó jamás algún hombre. El capitán Beto superó las barreras científicas por la fuerza de la fe.

Luis, ¿cómo sabés tanto de él si no lo conociste?

Es un secreto. Con lo sagrado no se juega.

*Personaje del tema "**El anillo del capitán Beto**".

en la soledad del espacio. Querer modificar todas esas cosas le resultó una tarea imposible estando solo. Empezó a sentirse triste y melancólico.

Finalmente quedó errando en el espacio.

No volvió más. La ciencia tardó muchos años en descubrir en qué punto de la galaxia estaba. Finalmente quedó ahí, en su nave, mezcla de pirámide y colectivo. Llevaba puesto su anillo. Su tumba es el espacio y allí lo dejaron en honor a su hazaña.

¿La ciencia no encontró ninguna explicación?

No. Los científicos se siguen preguntando hasta hoy cómo hizo este tipo. Porque es la proeza más grande que realizó jamás algún hombre. El capitán Beto superó las barreras científicas por la fuerza de la fe.

Luis, ¿cómo sabés tanto de él si no lo conociste?

Es un secreto. Con lo sagrado no se juega.

*Personaje del tema "**El anillo del capitán Beto**".

El jardín de las delicias

Vos al nacer eras un nene
sin fantasmas en la espalda.
Luego al crecer
te cercenaron tu verdadera identidad.
Con la noche y con el día
es tu cuerpo el que cru-

za la vía.
Si vences a la represión,
Yeah, yeah, yeah!
No mientas más,
mejor mirá tus manos,
cómo intentan escapar
de la fiebre paranoica
*que te da la sociedad.**

*"La fiebre paranoica", tema inédito que —entre otros que tampoco fueron grabados, como "Mensaje a las larvas", "Pibe", "Ya es el momento ya" y "Chocolatinero (La tabla de nada)"— Spinetta tocaba con la primera formación de Pescado Rabioso (Black Amaya en batería y Bocón Frascino en bajo) en 1972, antes de editarse

Desatormentándonos.

No existe en el mundo algo que pueda compararse con la taciturna y persistente fuerza de este estuario. Especie de apertura y cierre de tantos crepúsculos, horadando Buenos Aires por debajo de un piso en el que cae el mapa y, a la vez, la Historia.

Me siento en uno de los lugares privilegiados del mundo. Por suerte nací en este sitio, en el que habita la magia. La magia incesante del río. De nuestro río de la Plata, nuestro río de la vida.

Así, desde mi niñez, cuando con

mi padre íbamos caminando hasta el río, se siguen produciendo dentro de mí todas las emociones y las pasiones provenientes de la profunda actividad de este enorme lugar de agua dulce, que aunque lo intente no puede doblegar su instinto de evolución hacia un más vasto océano. [...]

Es entonces importante para mí poder expresar que la música del río de la Plata es aquella respuesta inmediata y sin concesiones que se antepone a las diferencias entre los pueblos, las lenguas y los credos.

La fraternidad que se necesita para reinterpretar el mundo actual quizá sólo cuente con la música,

como idea esencial de cura, que en forma inminente debería basarse en atenuar la intolerancia.

Además, desde su poesía, la música del río de la Plata ha resistido la injusticia tantas veces inscripta en nuestro pueblos, dibujando la voz de las almas que aún deambulan por sus orillas.

*Buenos Aires, 18 de abril de 2002**

*Carta enviada por Spinetta a los directores del Festival ¡Río Garonne! de Toulouse, Francia, donde el artista se presentó con su grupo el 27 de junio de 2002.

Vos pertenecés a una generación que creció entre dictaduras. ¿Cómo te afectó esto?

Me afectó sólo en el alma, cuando supuse que escuchaba los gritos de los torturados. Ya de grande, teniendo a mis hijos dormidos.

¿Y en qué medida influenció en tus letras?

Influenció dentro de mí para concebir la idea de ciertas letras o para generar cierto tipo de ruptura, porque eso es lo que produce dentro de uno. Yo traté de que esa energía se

deslizara en un terreno absolutamente estético y que no se combinara con mis necesidades más primarias, porque si no me iba a lastimar demasiado. Un amigo mío estuvo seis meses desaparecido y no tenía nada que ver con nada. Se llamaba Hidalgo Constante Boragno y era el que me había hecho la tapa de *Alma de diamante,* la de *A 18 minutos del sol* y las fotos del primer disco de Invisible. Cuando lo largaron lo habían enfermado tanto que terminó muriéndose igual.

La ironía en ciertas letras, como, por ejemplo, algunas de A 18 minutos del sol, *de 1977, ¿fue un recurso que utili-*

zaste?

Sí, pero también hay que tener ironía para darse cuenta. Como en el tema "**La eternidad imaginaria**", con que termina el disco. "Y la espada del señor nos conducirá hacia el sol, hacia el centro de la luz"… Es un intento de mitigación, es como que esa espada única, que intenta existir, fuera un poco una justicia inaplicable pero posible. Inaplicable en ese momento, pero posible de aplicar en otro.

Es irónico pensar que la espada del Señor parezca ser la misma espada de estos "señores". Pero no, ésta es otra, la que nos conducirá hacia el centro de la luz. Y después de que

canto eso hay un acorde que se abre en dos y la guitarra sale con un lamento que pretende llorar. Ahí están esas pequeñas cosas como, por ejemplo, "Tupac Amaru (Águila de trueno)", que no entró en ese disco y grabé cinco años después, en *Kamikaze*.

¿Cómo era el proceso de mandar las letras al Comité Federal de Radiodifusión (COMFER)?

Bueno, en la época de *Durazno sangrando*, en el 75, tuve que mandar las letras a ver si las censuraban. Te pedían todas las letras. En definitiva, a mí no me censuraron nada. Todo el material de la compañía CBS

fue sometido a eso, como *El jardín de los presentes*, un año después.

En Rosario, para un concierto de Invisible, nos prohibieron el afiche de *Durazno* porque decían que era una vagina sangrando. ¡Qué imbéciles! Y también nos prohibieron el tema "**Elementales leches**".* En "**La eternidad imaginaria**" se habrán pensado que la espada del Señor era la de ellos…

Te sirvió, entonces, la ironía.

Me sirvió para enfrentar una situación muy injusta y poder verter ideas fuera. Ideas para socavar la falta de fundamento que tienen las injusticias. Una ironía que sea elegan-

te, porque lo otro era, directamente, agarrar un revólver.

No siempre surgen ironías de muchas cosas, ¿eh? Pero inclusive en letras muy sutiles como "**Resumen porteño**" encontrás algunas. "Águeda baila, baila y se cae y no adelgaza nunca. Los psicoanalistas la están usando y dicen que no hay caso ya. ¿Será por su mejilla verde?" Generalmente hay un dejo de ironía en todo eso. O "Cacho está muerto… muerto de risa", porque es un gilastro que va a pescar a la Costanera como un idiota y no se da cuenta de que está pescando un cadáver.

Hasta en temas delicados como "**Maribel se durmió**", que está de-

dicado a las Madres de Plaza de Mayo, hay una ironía. "Vamos porque viene y porque no está." Viene y no está, o sea, es un fondo donde todas esas figuras fenecidas juegan una danza. En las manos de los torturadores y en sus conciencias, juegan una danza diabólica y los consume ese diablo que ellos alimentan por siempre… Las poesías de esa época son dolorosas, mucho más que las letras de los discos.

*Hay metáforas que tienen un cauce, que están al servicio de una idea, como ocurre con estas canciones y también, como hablamos, con "**La melodía es en tu alma**", entre tantas. "**El enemigo**",*

de 2001, ¿puede ser otro buen ejemplo?

"Hay que impedir que juegues para el enemigo" es una conclusión que saco de todo y va perfecta con la música. Por eso elegí este tema para abrir el disco *Silver Sorgo*, porque te sitúa bien en la realidad. Cuando en una parte dice "vuelve", no es que está reclamando un amor que se perdió. Lo que estoy pidiendo es: volvé, volvé desde cero y hundí tu cara en la tierra, en esta tierra. Creá algo bueno para este país porque con una mentalidad traicionera vas a ser un imbécil que todo lo sabe. Vas a ser el argentino promedio: el bocado predilecto para todo poder corrupto.

Hay un montón de música popular nefasta. Hoy se la consume con avidez pero, tarde o temprano, cuando todos crezcan y vean el legado que les han dejado a sus hijos, la falta de creatividad y la poesía, se van a dar cuenta de que les dejaron nada más y nada menos que una bolsa llena de basura.

¿Sabés lo que me imagino con mucha suspicacia? Que después va a haber arrepentidos de esas músicas porque para mí algunos son torturadores de los oídos.

¿Se podría hablar de fascismo musical?

¿Y por qué no? Ese fascismo está en crear un modelo para la estupi-

dez, como método previo para poder manejar a la gente. Provocar la estupidez de las personas hasta finalmente anularlas y dominarlas. "El bajo hampa y la prostitución", como decía Michel Foucault. Deja de ser divertido para convertirse en una mueca de la muerte. Es una risotada que anticipa el momento del horror.

La gente siempre necesitó que le digan las cosas claras y, en estos últimos años, hay mucho texto y mucho mensaje que pareciera provenir de un cerebro idiota, en todos los órdenes. Por eso es que tenemos que combatir a ese enemigo todo lo que podamos, porque no se puede sumar en base a ese gran cerebro

idiota. Así es como después la gente sale a robar.

Hoy más que nunca hay que marcar la diferencia, pero no por falsas ideas progresistas, sino a través de un poco de conocimiento, de lectura, de inventiva. Es necesario usar la imaginación contra el cerebro adormecedor y anulador de sentimientos. Y no me refiero solamente a la música. Hablo de esas caras de tarados que tenemos que soportar en la televisión. De esos delincuentes que tratan de crear de sí mismos el efecto de juez y verdugo y son una basura para nuestra cultura.

Si un músico tiene respeto por el material artístico con el que trabaja

no se va a atrever a hacer las porquerías que tenemos que escuchar. Por eso en la letra de "**El enemigo**" les pregunto: ¿es esto todo lo que se te ocurre? ¿Qué les querés enseñar a tus hijos con esto? Los de la canción romántica y el pop subtropical, los "himneros" de la recaudación discográfica, son viciosos de lo fácil, porque ganan un montón de plata con dos tonos, un plagio y una letra horrible, y aprovechan la necesidad de la gente de escuchar algo fácil.

A veces pareciera que mucha gente está anestesiada.

Parte de esa gente parece estar merqueada, por eso se anestesió.

Desde hace muchos años se consume mucho entre la juventud y en círculos muy clave que están en todos los estratos sociales y, tarde o temprano, eso idiotiza. La letra de "**El enemigo**" es muy directa. Tengo la necesidad interna de ser escuchado, de exponerme en la canción. Hay gente que no tiene respeto por quienes tienen que soportar sus porquerías musicales, que son polución, desechos contaminantes.

¿Cómo definís a ese enemigo?

Yo identifiqué a un enemigo. Es el enemigo de la creatividad, un enemigo que se roba plata, uno que también mata gente ampulosamen-

te. Un enemigo es ese senador que acepta coimas, o un delincuente que firmó un decreto que les arruina la vida a dos millones de jubilados. Es alguien que en vez de hacer un hospital modelo que sea un orgullo para el mundo hace un shopping mientras nosotros sabemos que nos están robando.

Hay toda una enorme basura flotando, una especie de cana gigante. Antes eran "las fuerzas de seguridad", ahora son los ladrones y el acoso de una música horrible que parece nacida del infierno. Es el infierno en el que vive la gente que se recrea con eso. Y menos mal que todavía agarran un acordeón o una

guitarra eléctrica y tocan algo, y algunos, incluso, suenan "bien". Pero si esa música invade todo los lugares, me voy a ir del mundo, si es necesario.

Y vos, en medio de este panorama que describís, ¿dónde estás parado?

"Siendo mi cuerpo un mero cubo",** estoy parado horizontalmente, aunque mi postura es vertical. Yo no soy el prototipo a seguir. Pero en algún lado estoy parado y quiero saber que lo estoy de este lado, luchando contra un enemigo común al que empariento, ineludiblemente, con ese político incapaz de evitar la tentación del enriqueci-

miento personal en vez de hacer algo por su patria. Habría que exigirles que sus textos, bajo juramento, fueran estudiados en cuanto a la coincidencia entre la palabra y el acto, de tal manera que, después, las promesas sean relevadas como promesas auténticas, producto de una constante entre el discurso y la acción. Y, entonces, que el tipo que no lo respete vaya preso.

No les podemos pedir a Los Beatles, por ejemplo, que hayan establecido un código en donde nos encontremos a gusto con el "number nine, number nine", de "Revolution 9". Por ahí nos podemos sentir bien en ese código, pero es una obra

surreal, donde las palabras y la semántica carecen de la responsabilidad de ser verdades. Las palabras "number nine" pueden no cumplirse, pero las de los políticos sí deberían hacerlo a rajatabla. Eso que en una obra de arte es un logro, en política hace que la gente se muera de hambre. En eso no se puede "zapar". Perjudicar a la gente coimeando el alma, ésa es la finalidad de un montón de traición a la vida misma, que permanece como un cáncer en nuestras sociedades. Para la gente honesta, que aún es la mayoría, y uno no sabe por cuánto tiempo más lo será, ése es el enemigo directo. De él te voy a defender siempre con

mi música y mis letras.

"**El enemigo**" tiene una idea muy aplicable a la realidad de una sociedad apaleada como la nuestra, que sigue sin poner en funcionamiento el mecanismo de la fraternidad, y se ha vuelto reaccionaria y dañina, llevada por el crimen de las dictaduras y la corrupción de las democracias.

*En una entrevista en Italia, en 2001,*** *Bob Dylan dijo algunas cosas que me gustaría leerte:*

> Los medios de comunicación son muy invasores. ¿Qué se puede escribir, que no se vea hoy en los diarios o la televi-

sión? La televisión mató a la poesía. Hoy son los medios los que mueven las emociones de la gente. Cuando había tipos como William Blake, Shelley o Byron, había sólo boletines, podías sentirte libre de escribir cualquier cosa que te viniera a la mente.

Es imposible ver cosas más horribles que las que ofrecen los medios. Los informativos muestran lo que la gente ni siquiera habría podido imaginar y hasta pensamientos que uno creía poder eliminar, pero las ves y ya no podés tampoco suprimirlos. Vivimos en un

> mundo de ciencia-ficción, en el cual ganó Disney. Todo es ciencia-ficción. La ciencia-ficción pasó a ser el mundo real, nos demos cuenta o no.

Está bien, coincido en parte. Había un escrito que a mí me había enseñado un amigo. Es de Jean Baudrillard, y creo que se llama *Cultura y simulacro*, en el que justamente hablaba de Disney; dentro y fuera de Disney. El tipo lo que decía es que ese mundo de fantasía americano excede los límites de Disneylandia. Simplemente a Disney se lo conoce como el sitio seguro en el que está prodigada la fantasía, y el resto es

como si fuera todo el trabajo que se hace para encontrar ese mundo. Por lo tanto se va creando ese mundo fuera de Disneylandia, para poder encontrar Disneylandia.

¿Y vos qué idea tenés del mundo?

Yo creo que la realidad nunca consistió en la mirada de El Bosco.**** Admitámoslo. No creo en un mundo en el que hayamos convivido con los seres de El Bosco. Hay que aceptar que la realidad y los seres humanos —y la Historia lo prueba— siempre fueron de ficción. Cada época tuvo su ficción de vivir. Imaginate los antiguos líderes de imperios. ¿Qué pasaba por sus cabe-

zas? ¿Y la vida qué valía, y cómo se decidía la vida de los demás? ¿Cómo interactuaba el poder con la riqueza, con los deseos, con los hábitos, con la corrupción, con los logros, la valentía o la traición?

Esto pertenece al terreno de la realidad fantástica, es decir lo que siempre concebimos como la realidad. La Resurrección, el Santo Grial o Mahoma, la revolución china o la cubana, son una especie de ciencia-ficción, como si viéramos *Excalibur*.***** En definitiva, la realidad humana siempre tuvo su realidad fantástica. Siempre involucró a ciertos personajes que no pueden ser entendidos por un método racio-

nal.

Bob Dylan ve que la gente fue dominada por un montón de hábitos, como en otra época debió ser dominada por el poder, por la intimidación o por las religiones, o, en épocas muy primitivas, por los otros animales que se los comían. Me imagino la primera organización humana que trataba de evitar que se los comieran sus enemigos. Es decir, naturalmente tenían que defenderse del oso, del tigre diente de sable, no sé, de alguna fiera que anduviera por ahí. Aún hoy ocurre. Inclusive sería común el canibalismo.

Y siempre debieron de existir locos, sabios y alquimistas. Las tres

especies. Por lo tanto siempre había un *sci-fi*. Por otro lado, en los términos de la realidad más tangible, el hombre arreglando el telescopio Hubble en el espacio es la imagen de ciencia-ficción que Julio Verne tanto intuyó en sus libros. O sea, todo aquello ya está en la realidad y funciona así. Aunque casi lo parece, nuestro mundo no es surreal, no tiene esas connotaciones, esas exageraciones de El Bosco. No contiene esas transformaciones, pero eso no quiere decir que no tenga una alta dosis de fantasía que está inspirada por la misma realidad. En este caso la televisión, los medios o la propaganda, o no sé qué, han hecho que

la gente también viva en esa nube de fantasía, tal cual el libro de Kafka.

Te referís a La metamorfosis.

Ese. "La metamorfosis de Bosch" es demasiado exagerada para concebirla en los términos de la realidad ordinaria. No quiero decir que ignoremos el llamado de la "metamorfosis" que se ve en las obras de Bosch, pero lo pongo como una especie de espejo límite. Que los hombres de ninguna manera nos veamos igual que esos monstruos —estamos hablando de los hombres-hiena o de los hombres-lobo—, aunque parece ser lo único que nos falta hacer.

Hasta uno puede pensar que serían facultades a desarrollar en una sociedad del futuro.

Cuando estás frente al espanto, a lo que ya no se puede arreglar, ni curar, ¿dónde está el hada? Lamentablemente el espejo nos va a devolver nuestro rostro. Y admitamos que cierto "contenido surrealista" del accionar humano aún no ha logrado expresarse en su forma más profunda, completando la verdadera máscara de la masacre.

Yo tuve una especie de paranoia con algunas letras de *Silver Sorgo*. Esto, por ejemplo: "No te aventures más allá del valle mortal, dicen que se juntan allí seres humanos para

capturarse y hacerse todo tipo de mal" ("**La verdad de las grullas**"). En definitiva, parece que mis propias palabras me persiguen. "Por eso todos nos estamos mirando, es imposible sólo con la sed"... Todos nos estamos mirando ahora. Después de los atentados a las Torres y a la estación de Atocha, con todo lo que eso implica, estamos en una condición de vigilancia. Hemos adoptado la pose y cierta unión.

Hay que leer *Vigilar y castigar*, de Foucault, para entender cómo se desarrolla eso. Foucault dice que somos instrumentos del poder; somos un eslabón más en la escala de la cabeza del poder que pusimos, aunque

lo detestamos cuando actúa en contra de nosotros. Pero cuando lo hace en "salvaguarda del panal" somos todos como abejas, todos nos ponemos el casco y también salimos a cometer el mismo "crimen y castigo" que usualmente comete la policía o un ejército represor contra nosotros (todos nos convertimos en un gran cana). Algo de eso sucedió cuando Argentina atacó Malvinas. Incautamente muchos pensamos que estaba bien.

Al observar las guerras actuales me siento absolutamente indefenso como habitante del planeta, frente a las amenazas de uno y otro bando. Evidentemente tenés que pensar

diez veces el mundo que te rodea para concebirlo de alguna manera en que no esté alterado, pues parece una película de fantaciencia.

Bob Dylan puede hacer ese trabajo porque le da la cabeza, pero otra gente, que es la gran mayoría, se deja llevar por ese cerebro adormecedor y por aquello que se une y se agrupa por miedo. Se patotiza el miedo. El miedo y la patota conviven porque es la cobardía de los que individualmente no podrían afrontar esa circunstancia. Y, a la vez, el miedo puede ser patotizado y reunido como una fuerza irreal. Se hace conjunto del miedo y se produce fuerza detrás del conjunto.

Esa manipulación sobre el conjunto de la gente es, sin dudas, una fórmula del fascismo.

Bueno, es que yo creo que por más que se lo haya combatido pertenece a la raza humana la irracionalidad de proponer sojuzgar a los otros. Es muy propio de la humanidad. Entonces, el verdadero fascista está retenido momentáneamente. Está simbolizado, execrado, por lo tanto sublimado y también rehabilitado, revitalizado cual momia con vahos horrorosos.

De alguna manera, dentro de las culturas occidentales, ese dictador ideal puede ejercer un fascismo pú-

blico justificado por la amenaza del terrorismo, como sucede actualmente. E, incluso, en esa misma cultura cada uno tiene la posibilidad de ser un combatiente que lucha contra determinado poder establecido.

Hay que entender, sin que nos duela demasiado, que el rostro posible que configura "la metamorfosis" en el propio fascista es mucho más horrible que el de un hombre-cocodrilo o un hombre-hiena. ¿Será algo de este gesto lo que habita en el fondo del esplendor tecnológico de los nuevos ejércitos? Porque no son sólo los atentados, sino la invasión de una potencia del primer mundo. No sabemos si nos van a tirar una

bomba o si nos van a invadir los marines. En ningún lugar del mundo estamos a salvo de eso.

El fanatismo religioso también es fascista.

También, porque las religiones en su fanatismo han cometido unas atrocidades tremendas a lo largo de la Historia, ya se sabe. El odio religioso es una de las razones del oscurantismo de la humanidad.

El otro día vi un documental bien escrito sobre los conquistadores españoles en México y, si lo ves, en un determinado momento execrás a la raza humana. Porque no puede ser que haya habido personas capaces

de ser tan viles y cometer tantos crímenes juntos. La Tierra se estremece hasta el fondo y llora infinitas lágrimas para siempre, hasta que cambie una era de la humanidad.

En ese sentido, también lo veo medio como fantaciencia, como en esas películas que hasta que no cambia un cristal y no se acomoda con otro no crecen más las plantas. Ese tipo de películas infantiles en que de golpe va el pibe que es el héroe y tiene que mover el cristal, llevárselo y vencer todos los peligros. Entonces acomoda el cristal, vuelve a iluminarse el mundo y empieza a ser otra vez normal como era siempre. Con el drama de siempre. No sé

si podríamos constituirnos como humanidad e intentar aliviar el eterno choque. Hay una beligerancia interminable entre ciertas religiones que no va a detenerse ni con la peor de las guerras.

Acaso los conquistadores, cuando vieron todo el oro que tenían los aztecas y cómo eran sus rituales de sacrificios humanos, se dijeron: "A éstos hay que asesinarlos y quitarles todo porque son el demonio en persona". Los españoles empezaron a ver en los aztecas al mismísimo demonio, los empezaron a matar a todos, los traicionaron y les robaron todo. Es un crimen inconfesable de la humanidad. Uno entre millones

de crímenes de la historia humana como también lo pueden ser las bombas inteligentes o los asesinatos selectivos.

El de las Torres es otro. Nos toca vivirlo como si hubiese sido el ataque a Troya, algo medio épico. Los Estados Unidos tienen que admitir que la Historia les va a dar el rango de héroes a los más débiles, que son los otros. En la confusión de la Historia, y por más que exista la CNN, estos tipos van a ser una especie de Robin Hood. Es así, David y Goliat. Ahora tienen mucha CNN y está todo registrado en video. ¿Por qué no te muestran a fondo todos los latrocinios y toda la locura que sucede

en las guerras? ¿Qué fue siempre Estados Unidos? ¿Qué régimen talibán les dieron a los negros? Luego, ¿qué pasa en las ciudades latinoamericanas anabolizadas por un capitalismo destructivo? ¿Cómo hacemos para no tener miedo en Buenos Aires?

*Podríamos volver a "**La verdad de las grullas**"…*

"Es la organización de la selva incrustada entre las ciudades que avanzan hasta morir. Por eso todos nos estamos mirando"… En un momento parece que hubiera un enemigo flotante, que hay algo en el aire que no está bien. A ese enemi-

go sólo lo contrarresta la propia fuerza de la naturaleza, cuyas leyes debemos acatar, mientras los ejércitos sólo van a producir la debacle de las ciudades. Esa inteligencia de la selva, que desconocemos, no sucumbe nunca.

Hoy, por ejemplo, Estados Unidos dice: "Estás contra ellos o a favor". Es terminante, no te puede incluir tan sarcásticamente en su panorama. De alguna manera, nos han comprometido a observar las cosas desde el punto de vista de quien ve un enemigo, mientras por todos lados te meten a los marines que, por supuesto, también son nuestros enemigos.

Vamos a terminar creyendo que nos tenemos que trasformar todos en una bomba. Estados Unidos no tiene que pensar que la vida es propiedad norteamericana.

*Cara A de un simple (la cara B fue "Estado de coma") que anticipó el primer disco de Invisible, 1974.
**Frase del tema "Lejísimo".
***_La Repubblica_, entrevista de Gino Gastaldo, 2001.
****El pintor holandés Hyeronimus Bosch (1450-1516) vivió en una época de gran misticismo y religiosidad. Sus visiones pesadillescas y monstruosas de temas religiosos le dieron gran notoriedad en

toda Europa, y maestros del siglo XVI como Pieter Brueghel el Viejo se vieron influenciados por su obra. También ocurrió lo mismo con el movimiento surrealista del siglo XX. Según Carl Jung, El Bosco fue un pionero en sumergirse en los más oscuros lugares del inconsciente. Entre sus obras más célebres se pueden citar *Extracción de la piedra de la locura* y *El jardín de las delicias*, donde se pueden ver un sinnúmero de seres monstruosos.
*****Película sobre la leyenda del Rey Arturo dirigida por John Boorman.

Rasgar el alma

There's a place where I can go
THE BEATLES

Los teclados se abren en corolas y exhalan un perfume inquietante.

Lucernario de ramas. Al caer el sol, la guitarra cimbra su arpegio.

Quedaré solo cuando la oscuridad oculte mi sombra.

Tendré la forma del silencio en la foresta apagada.

Cuenco de la noche, hálito de las piedras.

¿Qué soñará el paisaje dormido?

Montañas de azufre que antes cambiaron el rumbo de las mareas.

Seres efímeros en el olvido inocente de la eternidad.

Sendero de luciérnagas, la bruma sólo es música atenuada en el preludio.

Dormiremos bajo los árboles de grafía indescifrable y, al despertar, el rocío en nuestras pupilas deslizará un destello celeste.

Niños perdidos en el bosque para siempre.

(Inspirado en la audición del tema "**Esta es la sombra**".)

En el texto que escribiste para tu álbum Kamikaze, *de 1982, te preguntás si ya no hay más kamikazes de la vida creativa.*

Sí. El término "kamikaze" está utilizado para gente que se juegue por lo creativo. Es una pregunta que hice y creo que hay ese tipo de kamikazes, aunque me da la sensación de que cada vez menos. Ahora lo más estándar y lo más seguro es lo que pega con la gente. Y, en general, a través de esas ideas no se provocan hechos artísticos. No es que los guíe una intención mala, sino que

simplemente no hay ningún resultado musicalmente bueno.

¿Vos te considerás un kamikaze?

La del kamikaze creativo es una visión romántica. Aunque un disco como *Kamikaze* es un disco bastante kamikaze, por los temas que tiene. Pero eso fue antes y después de aquel disco. En última instancia, siempre fui un kamikaze creativo, pero por tomar decisiones en ciertas y determinadas cosas. Por lo tanto, simplemente me limito a seguir ese curso de acción. No me detuve a pensar en otras formas más allá de mi deseo artístico. Y si eso me hace ser medio kamikaze, bueno, debe de

ser así, pero no es que me lo proponga sino que sigo de cerca los acontecimientos. No podría cambiar esas cosas de mi vida.

¿Antonin Artaud fue un kamikaze?

Sí, se supo jugar por sus ideas y su poesía, aun a costa de unos dolores tremendos. Después, con tipos como John Lennon, surgió un antídoto intelectual para ese sufrimiento. Lennon es el símbolo de una intensidad muy *heavy* de creación, pero en aras de algo más liviano de sobrellevar, que no acarrea el peso de ese dolor.

¿En algún sentido tu disco Artaud *fue*

hecho, paradójicamente, para liberarte de Artaud?

El disco tiene algo de antídoto. Una vez más, creo que yo traté de asirme a las formas poéticas y al impulso que guiaba al autor más que al acontecimiento que él describe. No me interesa mucho el dolor, sino la forma en que uno puede llegar tan profundamente dentro de sí mismo como para encontrarlo de esa manera, que es lo que hizo Artaud. Por lo tanto no me gusta mucho el producto de todo eso, que es el sufrimiento y cómo verlo dentro de uno. Pero sí el hecho de haber corrido el riesgo de escribir increíblemente eso.

El disco *Artaud* de alguna manera refleja cosas de la vida de Artaud e inclusive de la vida de Van Gogh, también por el paralelo con el libro *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*, escrito por Artaud. Pero, obviamente, tratando de suplir la curiosidad por hallar el dolor, suplirla por la posibilidad de encontrar la belleza o la felicidad.

¿Vos sos consciente de que mucha gente conoció a Antonin Artaud por tu disco y después se volcó a leerlo?

No sé, alguna vez se me cruzó y mucha gente me lo ha dicho. Me alegro por la gente que lo leyó, sobre todo por la gente a la que le gus-

tó. Es mucho más lindo que Bukowski, ¿no? Y lo seguirá siendo, independientemente de que sus teorías de dolor no sirven. Las de Bukowski menos.

¿Es verdad que algunas canciones de este disco fueron grabadas muy rápidamente?

Bueno, concretamente temas como "Superchería" o "Las habladurías del mundo", con Rodolfo (García) en batería y Emilio (del Guercio) en bajo, los habíamos pasado mínimamente, y otras cosas las terminamos de conducir en el estudio.

En "A Starosta, el idiota", hay un fragmento de Los Beatles cantando "She

loves you" y se escucha tu llanto. Es una idea muy beatle *ese* collage *de cintas.*

Es cierto. Aparte el piano es una improvisación a la que venga.

El piano lo tocás vos.

Sí, lo toqué yo. Después lo tuvieron que tirar.

¿Te acordás de cómo apareciste en el escenario cuando presentaste el disco en el teatro Astral, en octubre del 73?

Aparecí con guantes de cocina amarillos con todo el talco adentro. Cuando me los saqué surgió el talco y se rompió un espejo que yo había puesto en el escenario. Aparte había llevado algo que tiene mala repu-

tación y son los fósforos Ranchera. Yo recorté la caja y me la pegué en la remera. Se rompió el espejo y en un momento me mandaron a ya sabés dónde... Fue todo producto de la misma iniquidad, hubo un poco de mala suerte.

¿Cómo conseguiste sacar Artaud, *con esa forma irregular que rompía con el diseño estándar de las tapas de los discos?**

¡Tuve unas luchas...! Me pedían de rodillas: "Te la hago de oro, pero cuadrada". Y yo les contestaba: "Nooo, ahora que me la aceptaste, no te vuelvas atrás. Pensá que estás sacando un disco muy original y chau". Las disquerías devolvían los

discos porque las tapas se doblaban en las bateas.

No, directamente no entraban.

Se les doblaban las puntas en el transporte y la gente lo devolvía. Y, a la vez, el que tiene hoy ese disco tiene algo del rock nacional. Al sobre interno que decía "Informe frío" yo lo quise diseñar como si fuese el prospecto de un remedio escrito con letras verdes.

¿Vos tenés ese disco?

No, no lo tengo.

¿Por qué pensás que es un álbum clave para tus seguidores?

No tengo la menor idea. En parte

es por el mito de la tapa.

Tu álbum Privé, *de 1986, igual que* Artaud, *¿también tiene ese sentido catártico para salir del dolor?*

Está cargado de eso, sí. Buscando un punto de luz en esa maroma. Ya el hecho de que uno pretenda reemplazar un ítem como el dolor por la felicidad implica que uno está sufriendo. Pero no es el sufrimiento de Artaud ni el de Van Gogh y espero que nunca lo sea. No me gustaría ser un gran artista porque haya sufrido semejantes cosas en mi vida. Aparte, ha pasado casi un siglo. No es bueno, no es justo, no me parece tan coherente, si bien hay mil razo-

nes para estar mal, pero no es cuestión. Sobre todo no impregnar la obra de tristeza o con un drama tan jorobado.

La música mitiga mucho eso. En última instancia, esos sentimientos se dejan entrever pero son aliviados siempre por la belleza de la música. En cambio en un escrito de Artaud podés llegar a momentos de una densidad terrible. Artistas como Mahler, que han sufrido mucho en su vida, reflejan el sufrimiento pero también reflejan una especie de clarividencia. Me oriento más hacia ese lado donde no juegue tan involucrado ese actor que entre todos los actores es aquel al que le duele. Aun-

que no creo en una forma de literatura o de música en la que se omita el drama inherente al ser. La literatura del apaciguamiento, esas lecturas religiosas, un libro de catecismo, me sublevan inmediatamente.

Para mí, por ejemplo, la más grande poesía de amor es la de esa pareja que se enamora en un libro de Castaneda. Esos que se enamoran y hacen el amor en un ropero para que nadie los vea. Entonces un brujo, creo que Don Genaro, que era bastante malo, u otro anterior a Don Genaro, que era loco y quería aprender secretos cortando camino, aprovechó que esos dos eran sus discípulos y venían cargados con

una energía erótica enorme, y los mandó a otra dimensión. Abrió las puertas del ropero y ya no estaban más. Así, estos individuos se perdieron en la noche de los tiempos. Transportaron su punto de encaje a otra dimensión y los cuerpos se esfumaron de ahí y nadie los vio más. Si *Romeo y Julieta* es triste, esto no tiene cura como idea del amor eterno. Después hay otros que siempre están tratando de comunicarse con ellos para encontrarlos. Son pequeños mártires de aquellas técnicas del soñar que, en manos de un tipo muy ambicioso y medio dañino y experimentador, fueron sometidos a desaparecer en un pase de magia.

La historia es de una tristeza infinita.**

El otro día escuchamos una selección de obras de Mozart. ¿Este compositor puede ser un buen ejemplo para lo que estamos hablando?

Es un muy buen ejemplo porque es un compositor que no te da respiro. Sus composiciones te caen como si estuvieras donde desemboca una catarata de música y vos estás en el medio de eso. Por lo menos esas obras de Mozart: la *Sinfonía Nº 29* o la *Pequeña música nocturna*, casi no tienen paz y su perfección es tal que te genera vértigo. Escuchando atentamente hay partes de su música

que te hacen entrar en la velocidad de la luz. Es una forma de desgarramiento muy increíble.

Hay compositores que llegan a provocarte un pequeño drama muy sensual y de golpe te lo quitan enseguida, te ponen las cosas a tono e, inclusive, te dejan una noción de alegría. Los más perfectos para hacer esto son Los Beatles.

¿La música tiene un poder terapéutico?

Hay cierta y determinada música que tiene el poder de alivianar todo lo miserable del mundo. Está muy presente en mi temática la idea de que con esto intento paliar un poco de toda esa porquería y hacerla ir,

hacerla desaparecer y atenuar sus estragos.

¿Tu propia música es terapéutica para vos?

Sí, pero no creo que sea solamente la música o sus elementos. De por sí, la música es un factor de mi vida. Los sonidos que se me agolpan en la cabeza o los que puedo llegar a balbucear en una guitarra o tratando de componer algo. Es como un factor inseparable.

Veo a través de la ventana, pero no es que esté viendo solamente el edificio, veo los días… Cualquiera ve más de lo que ve, simplemente hay que prestarle atención. Ver eso

no significa estar fuera de la realidad. No sé si soy capaz de describirlo pero lo veo. Nos podemos asomar de inmediato a un mundo que no sabemos qué es y que no sabemos en sí como interpretarlo.

Esto combinado con la música probablemente hace que todo se ponga de una manera en que siempre se produce un resultado bienhechor. Pero no porque sea en sí debido a la cantidad de música que hice, sino que es una actitud frente a las cosas, junto con esos factores de trabajo y de acumulación de ideas.

Obviamente, primero tengo que notar que la música es un hecho bienhechor para mi propio ser y des-

pués tengo que tratar de poderlo fundir y hacérselo conocer a otro, "si de algo sirve",*** como dice Lebón. Creo que es posible seguir así hasta poder formar parte de la eternidad. Es lo mejor que podemos hacer para esta escena que es vivir.

La música es una de las fuentes de la curación, lo que pasa es que ese arte está muy olvidado. Muchas de las medicinas hoy llamadas alternativas fueron usadas por toda la Antigüedad como de uso corriente y después se dejaron de lado. Inclusive una de las formas que se ha dejado de lado es la curación por la verdad. Nadie la aplica.

Varias veces me dijiste que tu vida ahora era mucho más intensa…

…y la música se potencia con la intensidad de mi vida y lo que viví. Yo creo que los grandes cambios generan crecimiento. A medida que uno se hace grande, ese cúmulo de experiencias y conocimientos son intensidad. Una ecuación que genera intensidad emocional, física y espiritual. Hay un equilibrio entre los sentimientos arrebatados y la paz del corazón. Hay un equilibrio, digamos, si no estaría enloquecido trepando por las paredes. Entonces quiere decir que también esa lucha para sofrenar a los monstruos y matarlos del todo genera intensidad.

Es una fricción de todos los sentimientos: lo que uno piensa, las palabras que oye, la música, los textos… Es como si fuese una ecuación matemática: vida + plenitud = intensidad.

Pienso que estamos preparados para una gran intensidad existencial aunque nos cueste entregarnos a eso. Pero, con la existencia, la posibilidad de un crecimiento que va a una intensidad viene sola.

Para volver a Artaud, él escribió: "Todo verdadero lenguaje es incomprensible". ¿Es erróneo entonces querer comprender racionalmente ciertas letras tuyas?

Comprender en esos términos es aislarse sensitivamente. Es como pretender que haya un noticiero que te cuente las noticias de la letra. Ese modo de aprehender las cosas no existe para mí. Y hay zonas que no entendemos bien de nuestro ser, por ejemplo con una poesía. Cuando te emociona, vos no sos el dueño de la idea que te emociona, ni estás descifrando el intríngulis de lo que te emociona.

Además, ese ocultamiento ante la razón le da el vigor artístico que debe tener; si no, no habría poesía. Hay cosas que después las podrás explicar en términos más racionales, pero no entendés exactamente ese

momento. Todo lenguaje es lenguaje porque no nos revela sino el ser y el ser es incomprensible, volviendo a Artaud.

Mucha gente dice: "Uy, las letras del Flaco son difíciles"…

Eso no es muy lindo pero, en definitiva, si tarde o temprano les gusta, está bien, je, je… Lo más feo es que duden y finalmente no les guste.

También es un mito eso de que lo mío es difícil. De todos modos es preferible eso a que sea una cosa que tenga una lectura rápida que no tenga vuelo y carezca de imaginación.

O sea, no es algo que me importe

mucho, porque estoy seguro de lo que hago. No me planteo si debería ser de más fácil audición o no. Además, ya hay tantas cosas monótonas o reiterativas que es mejor que no sea nada así.

Hay un montón de gente que nota la diferencia. Eso es lo más importante. Y para mí es excitante porque me sitúa fuera del radio de acción del "bobero".

*¿De dónde surge un tema como "**Organismo en el aire**"?*

El tema lo escribí en mi casa de Elcano, con mucho disturbio familiar, con los tres nenes en una edad en que era bravísimo estar con ellos y tratar de mantener todo en orden.

Es un tema que por sus arreglos tiene un fuerte toque fílmico, creo.

Tiene otras sutilezas porque había dos violas y dos teclados y se podían hacer un montón de cosas. Sin embargo, es algo surgido de la guitarra. La letra no alcanza a expresar todo el caudal de sentimientos que surge en esa canción.

En un verso dice: "ansié un abismo y todo, todo se acercó".

Habla de la lejanía. El personaje buscaba un mayor vértigo y, entonces, una presencia tan cercana lo quema, de alguna manera.

¿A qué se refiere el título?

El título creo que hace referencia a una presencia invisible a los ojos que es la que dirige las cosas de la vida, los destinos. Ese organismo lo imagino como una inteligencia superior que contiene toda la información. No sólo una parte de ella, como ser el hombre, sino toda la data. Es una pequeña historia de un viaje interior en la que probablemente se descubre un mundo paralelo.

¿Alguna canción fue inspirada por un sueño?

No, en realidad creo que ninguna fue inspirada directamente por un sueño. Pero algunas lo parecen. Te

diría que en ciertas canciones la inspiración más bien surgió de delirios, de obsesiones o de algún mambo.

"Pude ver cuando me guardaron, luego sentí como agua y el viaje empezó. Estas ruinas son de estos mismos cuerpos, hoy las arenas atrapan a los barcos. Ellos vienen siempre, yo nunca entiendo nada. Bloques y rayas asaltan mi espacio" ("Alcanfor").

Lo compuse hace mucho, en la época de *Almendra II*, toda una época de temas bien misteriosos. La letra de "Alcanfor" es una visión paranoica. No sé bien en qué estado mental me encontraba para escribir esa canción.

¿Qué te sugiere hoy esa letra?

Me da la sensación de que es un delirio, tal vez producto de mis sueños infantiles. El equilibrio de fuerzas, lo equidistante, el peso de una cosa enorme sobre otra ínfima. Obsesiones de mi niñez como el miedo a las locomotoras. En Núñez o en Belgrano yo temblaba cuando pasaba la locomotora, me sentía muy insignificante al lado del ruido, de esa cosa negra tirando vapor. Tenía la sensación de ser aplastado por el peso de esa masa de hierro imponente, terrible. O el estadio de River, por donde yo pasaba de chico y veía esa masa de cemento enorme.

Son esas moles, esas presencias. Los "bloques y rayas" de la canción son cárceles, de alguna manera. Creo que hago referencia a esas imágenes por su sentido carcelario. "Asaltan mi espacio", o sea me privan de mi libertad. "Pude ver cuando me guardaron, luego sentí como agua y el viaje empezó"… Así arranca la letra. No sé si se sitúa al nacer o todo lo contrario.

Siempre pensé que ese viaje que empezaba se refería a la muerte.

De alguna manera es un confinamiento y, claro, un viaje. La música se autoextingue, los dos tonos que tiene la canción se autocomen, des-

aparecen a los cinco segundos de tocar. Es como una pequeña historia de confinamiento.

Es el mismo fenómeno que trato de describir en "**Domo tu**": "La arena se volvió hacia el mar en un enorme pez y el cielo se ha movido con oscuridad todo este tiempo". Es como si hubiese visto una nave espacial o simplemente vi algo "en las puertas del mundo", como dice Don Juan, en los libros de Castaneda. "De la otra realidad", lugares que uno recorre en sueños. "Y tengo que regresar para comprender entre todos juntos." El personaje ve algo que no puede definir, pero tiene fe en que volver al lado de otro va a ser

fundamental para "no irse" del mundo, para no pirar. "Ya fue, ya pasó"… Se lo dice a sí mismo como si estuviera con otro, "lo que viste fueron barcos desarmados". En realidad es "lo que yo vi", porque uno habla consigo mismo: "Luisito, lo que viste fue algo que… mejor callate la boca, poné algo para darle un sentido", porque no sé lo que vi. Tiene ese sentido.

En "La abeja reina" hay una descripción de otro mundo que tiene un tono algo infernal. Y al final dice: "al instante comprendí que explicarle esto a alguien sería inútil". En cambio, en "**Domo tu**", dice: "y tengo que regresar para comprender

entre todos juntos".

Yo creo que el que provoca esas visiones es ese organismo en el aire. Es ver siempre eso y entonces rondar y decir algo acerca de eso. En realidad son juegos mentales. Si vos estás jugando ese juego, en tu mente existen las nociones de haber visto algo inconfesable que no se refiere a cosas de la tierra. Pienso que todos tenemos esas visiones de un universo que no comprendemos. Puede ser un reflejo del que vemos, pero es un extremo de la mente el que puede elaborar esa idea. Y si te gusta escribir, sabés a lo que me refiero. Debe de ser como las constelaciones, que son pavorosas si te po-

nés a pensar. Ese organismo es el que debe provocar que la cabeza elabore fantasías para allanar las visiones.

¿Qué otras cosas te provocaban algo similar en la infancia como esa imagen de la locomotora en la estación?

Tenía esos terrores nocturnos bastante llamativos. Me despertaba casi sin perder el sueño y les decía a mis viejos que me iba a ir a vivir a un lugar muy lejano del mapa. Ellos no sabían qué hacer, pensaban que tenía algún problema. Me empezaron a poner ruda debajo de la almohada y con eso se me fue.

Después experimenté la misma

sensación al tener estados febriles. Eran esas mismas visiones. Me despertaba con la ansiedad de la pesadilla, de ver enormes bloques macizos que avanzaban como obstruyendo el espacio. Era imposible respirar ante ese tamaño.

Muchas veces de chico tenía la obsesión de estar en Nueva York y que la magnitud de los edificios me mataba. Esa inmensidad monstruosa era abrumadora. Esos son los "barcos desarmados" y los enormes bloques de algo que no se sabe muy bien qué son. Son obsesiones, tronaduras.

Hay letras que tienen otro tipo de ela-

boración.

Claro. Hay canciones más urdidas con la cabeza en las que me quiero reunir con una determinada información cuando describo la letra. Letras que me pasé meses descifrando para tratar de no equivocarme en nada. Eran desafíos provocados por las ideas. Por ejemplo "**Tres llaves**": "Toda cosa se hizo en tres llaves". ¿A ver, por qué? ¿Por qué esa obsesión? ¡Qué admonitorio! Pero después dice: "Lo que se ve, se ama, se pierde. Lo que se ve: todo alguna vez es el puente. Lo que se ama: la verdad es lo más intranquilo. Lo que se pierde: todo está colmado de lugar". Porque lo que se

pierde en algún lugar está.

Es como reunir la información y que, a la vez, tenga su poesía. Eso es un trabajo más de la conciencia, no es una letra que se me fue ocurriendo. Es oficio, como agregar compases y acordes para equilibrar partes de un tema.

¿Qué esperás que produzca una imagen?

Tuve delirios. Desde pensar que podía curar a un enfermo de cáncer hasta esperar que te enamores de la melodía. Siempre he intentado rasgar el alma, emocionar a quien me escuche. Producirle efectos directos en su corazón, en su alma, para mo-

vilizarlo y que encuentre respuestas. Tengo total seguridad de que el que está bajoneado puede mejorar. Muchas veces la música puede ayudar a los demás.

A veces intento escribir algo que yo sepa que te va "a molestar". Trato de excitar al oyente para hacer mover cosas dentro de él. "Hay un gran doberman verde en el iris de tus ojos que me viene a lamer…"**** A veces las letras tienen laberintos como, por ejemplo, en "Iniciado del alba": "Puedo ver aquello que no pensé y así de haber pensado en aquel con las uvas bajo el sol". Esos toques mitológicos son de la época de Pescado.

Todas esas letras muchas veces tienen imágenes sin un cauce, sin una idea. Hay otros temas de esas características que escribí casi diez años más tarde, como "La herida de Paris", que nunca lo pude entender demasiado. Funcionaba más llevado por la intuición de esas imágenes hacia ningún lado. En viejas letras de Almendra o Pescado II hay imágenes que no se refieren en sí a ninguna idea. Supongo que son canciones que no están hechas para entender. De todas maneras, uno saca la conclusión que quiere.

Por ejemplo, "Seguir viviendo sin tu amor" es una letra que tiene pocas imágenes y la idea es más noto-

ria. Ahora trato de llevar las letras hacia una finalidad. Que la ambigüedad de un montón de imágenes esté encauzada por una idea. Para mí esa es una de las grandes diferencias. A medida que fui evitando poner imágenes porque sí, traté de aumentar la dosis de ideas que llevaban aparejadas esas imágenes. Cuando descubro que puedo decir cosas con menos imágenes es que estoy inaugurando nuevas áreas para mi forma de escribir letras. De eso se trata la diversión.

*En "**Enero del último día**", por ejemplo, contás una historia.*

Es un buen ejemplo porque en

esa canción las pocas imágenes están al servicio de lo que hay que contar. "**La pelícana y el androide**", por ejemplo, no está muy cargada de imágenes. Para mí lo fundamental era desarrollar la idea de la procreación entre seres de naturaleza muy diferente, por eso el androide no se une con una bella muchacha androide sino que lo hace con una pelícana, un ser de otra especie del cual se enamora. Busqué algo especial y distante. Eso también tiene que ver con mis letras: la unión de mundos que nunca se acercaron. En "**La pelícana**…", la fuerza de la idea que ya tenía preconcebida no me permitió poner

muchas metáforas. La idea misma es una metáfora.

Con oficio cuido que esas cosas funcionen elegantemente, que no queden imágenes porque sí. No es lo mismo decir: "Aguas claras de Olimpos que la diosa guarda" ("Cristálida"), que decir: "Tengo pensado rescatarte sin pensar en mí o en la gente que viene y que va" ("**Lago de forma mía**"). Es una idea muy concreta y ayuda después de venir de: "Te hallaré en mí como un jarrón, lago de forma mía". O sea que trato de recuperar ideas, si no todo quedaría en imágenes que no llegan a ningún término. Eso lo va dando la madurez, la conciencia del

tiempo. Estoy descubriendo nuevas cosas en mí al poner ideas y no simplemente palabras lindas.

*Como pasa en "**Esta es la sombra**".*

"**Esta es la sombra**" es una visión de mi propia vida que pregunta por la auténtica naturaleza del ser. En la realidad del ser, éste se ve a sí mismo en la armonía y en la soledad de la foresta ("el reposo bajo el bosque me espera"). Por otro lado, asume que es insignificante cuando parece poner en duda su importancia de ser y dice: "Y nadie me dirá que no soy como al desaparecer la luz". Ser nada es, quizá, el secreto del ser.

¿Hay fijaciones poéticas que a través del tiempo fueron dándose en distintas canciones?

Sí, eso pasa. Por ejemplo en "Muchacha" digo: "Te robaré un color". Más adelante, en "Para ir", digo: "Quiero que sepas hoy qué color es el que robé cuando dormías". Y en "Lago de forma mía" pregunto: "¿Dónde va un color? Quisiera saber". En definitiva llegué a la conclusión de que es menos rígido pensar "¿dónde va un color?". Mejor que decir que yo lo tengo y me lo robé. También es una consecuencia del paso del tiempo.

*Me hablaste de "**Organismo en el***

*aire", "Alcanfor" y "**Tres llaves**", tres temas del disco* Tester de violencia.
¿Cómo se te ocurrió el título?

Estaba en el Festival de La Falda en un clima de mucha violencia. La gente estaba separada del escenario por una reja, nunca vi una cosa igual. Eran leones y romanos. En medio de eso Fito Páez salió a tocar y yo le dije: "Loco, vos sos un tester de violencia", y él me contestó: "Sí, todos lo somos". Yo ya estaba escribiendo con esa terminología lo que después serían "El cuerpo como lacrimal" y "El torrente de espera". Los dos textos que son el eje de donde nace *Tester de violencia*.

¿Cuál es el origen de esa idea?

El origen de esta idea está en la observación de una realidad muy crítica que excede la razón. Es crítica para el alma. Pensé que todo se estaba poniendo a prueba en un enorme tester vibracional, en donde la emisión de la vibración se comunica con la energía que la lee. Se trata de indagar para qué lado se altera el movimiento. Si la aguja queda quieta no hay signos: indiferencia. Si la aguja se mueve hay algún síntoma: violencia.

¡Es tan violento el mundo! Nacer y vivir es tan violento que pareciera que no hay ningún objetivo más que el continuo muestreo de esa desvia-

ción. Es observar "la conciencia cobayo" y el cuerpo como recipiente, como un sistema biológico que depende de una acumulación de materia por donde transitoriamente pasan líquidos. De perder ese líquido, se muere. Pero también puede pasar a otro cuerpo; por lo tanto es un envase cerrado y abierto a la vez.

Linda con la paradoja porque son visiones que aparentan intimidarnos. El cuerpo y sus signos lucen como una vasija. Ese cuerpo, aunque asuste, es al que verdaderamente deberíamos abrazar con nuestra energía. Entrelazar mi energía con él es una forma de mitigar mi propia relación con "padre, madre, hijos,

vejez, muerte". La relación de la descendencia, el sentido unidireccional del tiempo. La común angustia que representa el marchitarse de las hojas o la senectud. Todo aquello que pasa por la generalidad del mundo representa un gran silencio del alma. Un silencio irracional, indolente. Pero no así para el anhelo del poeta.

¿El silencio que produce la idea de la muerte?

La idea de la muerte no es un total silencio. Dentro de los textos está la idea de la inmortalidad, la eternidad, el transporte etéreo. ¿Por qué nos despedimos en una esta-

ción? “Adiós, adiós”… y corre algo por nosotros. Hay una despedida notable en la materia. Hay un rigor mucho más profundo que el de los adioses y que tiene que ver con la muerte, pero también con que su capacidad de comunicación con el universo es cada vez más intensa.

Cuando hablo de la materia y sus vestigios, a los que seguimos estudiando y reverenciando, pospongo por un momento la idea de que cuerpo y alma son separables e identificables. Aunque tuviéramos una noción ideal de esto, es muy poco para comprender la vastedad de ese silencio. Por eso la idea de que nosotros a través de todo tipo de con-

moción orgánica vivimos esta incomprensible vida. Se ve que hay una relación que no pasa por la moral de los individuos ni por la literatura ni por la música, ni por ninguna actividad en especial.

¿Por dónde creés que pasa, entonces?

Por una intensa vibración en los cuerpos, que son la luz que habla y que, además de ser sola y pura energía, tienen esa topología de signos. Así también reduzco la idea que se tiene de la materia y le adjudico el carácter más sagrado. No es que la materia es una especie de relleno exterior, algo que está puesto para redondear un bofe o una bolsa o

algo reencarnable. Por eso no creo en la reencarnación.

Hay un significado de emisión de intensidad de algo que en nosotros es un vértigo. Y si lo observás con una mirada sensible, con la mirada de aquel al que le duele el dolor del otro porque se quiere reconocer en el otro, el dolor es inclaudicable, te arrasa. La visión de que somos un tester que se recrea a sí mismo permanentemente. Tester que es a la vez víctima, porque es lo que se tensiona. Es el aparato que hemos creado para medir la muerte y el dolor en las condiciones que nos imponen la materia y el universo.

¿Y en el fondo de estos pensamientos?
Un capullo que quiere vivir.

*El disco *Artaud* se editó en 1973. En la reedición de 1985 en disco de vinilo (Talent, Microfón), aclaran: "Las carátulas han sido conservadas con el diseño original exceptuando el troquelado por un problema de practicidad en su comercialización". La tapa rompía con el diseño habitual para los discos de vinilo, que consistía en un cuadrado de 31 cm de lado. El sobre contenedor de *Artaud* era una especie de paralelepípedo de forma y aristas irregulares surgido de un dibujo realizado por Luis Alberto a mano alzada. Era de color verde, y en el ángulo superior derecho tenía impresa una foto pequeña de Antonin Artaud. Hasta la actualidad, no

se conoce otro diseño de esas características para discos de vinilo.

**La historia del nagual Elías y el amor de su vida, una bruja llamada Amalia, está relatada por Carlos Castaneda en su libro *El arte de ensoñar* (Buenos Aires, Emecé, 1993), en el capítulo "El mundo de los seres inorgánicos".

***"Si de algo sirve", tema de David Lebón.

****Frazada de cactus, *Exactas*, 1990.

Corazón acústico

Ensayo.
2 de diciembre de 2003, 18 horas.
La Diosa Salvaje

El espacio donde ensayan es mínimo; sin embargo, alcanza para dejar las canciones bien apoyadas en el aire. Hay un teclado que apenas separa a los dos músicos en medio del contorno formado por tres cables.

Luis Alberto canta sin micrófono y el

piano eléctrico de Claudio Cardone está a un volumen bajo, tanto que cuando toca se escucha la presión de sus dedos en las teclas.

Bajo la luz acústica hay un clima de distendida concentración. "A su amor, allí", "Cisne", "Viaje y epílogo", "Leves instrucciones" y "Pequeño ángel" son caleidoscopios de distintas formas, colores y tiempo.

Al promediar el ensayo, Luis Alberto le muestra a Claudio una secuencia de acordes con su guitarra acústica. Es casi un pretexto para una breve improvisación que culmina en "Don't let me down", con solo al estilo Billy Preston y grito primal incluidos.

Luego vuelven a la lista de temas hasta

llegar a una canción que remite al futuro: "A Starosta, el idiota".

Por momentos se cruzan las miradas para seguir juntos una partitura que no existe.

*En medio de "**Barro tal vez**" llega Pototo, el inspirador de la canción de Almendra. Saluda en silencio para no interrumpir el ensayo.*

Antes de comenzar un nuevo tema, la campanilla de una barrera se escucha a través de dos pequeños parlantes, al costado de las teclas. "¡Pasajeros al tren!", grita el Flaco en el andén de una estación imaginaria.

Todo está en calma. Las canciones suceden. Y no hay temor por el tigre junto al vidrio esmerilado, que muda su piel en el

acorde suspendido de la tarde.

La tradición de la arcilla

¿Y por qué hablaba como si el silencio fuera un muro
y las palabras colores destinados a cubrirlo?
¿Y quién dijo que se alimenta
de música y no puede llorar?
ALEJANDRA PIZARNIK, "La oscura".

"Sabés que vengo medio ahogado poéticamente, por la sencilla razón de haber escrito tantas poesías todas juntas y de golpe no escribir más", cuenta Luis Alberto, antes de sacar un cuaderno de un cajón.

Es mucho más de medianoche y las guitarras, calladas, apenas muestran sus siluetas en el claroscuro del ambiente. Bajo una única luz que ilumina la mesa redonda de la amplia sala, el músico abre una hoja al azar, entre tantas escritas a mano con distintas biromes, en distintos momentos.

Prosa poética, borradores, pensamientos, preguntas; muchas preguntas. Frases hilvanadas en el vértigo de escribir, como torrentes de aguas subterráneas. Su voz concentrada apenas se interrumpe cuando

le da una pitada al cigarrillo. Quizás una forma de reflexionar para sí sobre lo que acaba de leer, mientras el humo traza formas fugaces, palabras al fin que se pierden sobre la lámpara.

¿Qué le dijo al miedo?

¿Qué fue lo que dijo en las habitaciones continuadas que se fueron apagando? Que se fuera.

¿Qué le dijo a su hijo con el miedo en la boca, a veces para entregarse ansioso, para salvarlo, obvio, para perpetuarse? Que aprenda.

¿Qué le infundió al cansancio que se le tornó morada y sin su osamenta sólo era un payaso que ya no cargoseaba?

¿Qué le aseguró a su propia alma, en el badén al que la bruma le quita morbo? Parado, como si fuera sobre

sus pupilas, viéndolo todo vigorosamente, viendo en sí las ecuaciones que laten tras el milagro, la incómoda sonoridad de un hueso de uno, la muerte, torvamente, a la que, ¿cómo decirlo?, ¿qué se le pregunta?

Este texto en prosa que me leíste tiene un lenguaje diferente al de tus letras.

Lo que escribí no tiene mucha importancia en sí, es solamente captar un instante en el que el lenguaje no puede decir nada más que lo que dice. Y traté de crear habitaciones oscuras con lo que iba diciendo. Eso es lo que quise hacer. Estaba acá, solo, entonces lo que sentía no lo

podía expresar de otra forma que no fuera escribiéndolo de esta manera, poniéndolo a pleno, imaginándome cada cosa que iba a ir diciendo, y, a la vez, tratando de que todo funcionara, como cualquiera que escribe.

Leémela otra vez.
Je. ¡No, no, no!

Está bien. Son habitaciones oscuras para entrar y salir…

Y también son cerrojos de poesías, eso es lo bueno. Es increíble cómo se hilvanan las frases cuando uno escribe poesía como en este texto, que me salió más o menos así, de una y de golpe. En realidad, no quise seguir porque no me gusta-

ba abrir esa canilla de mi alma para escribir y escribir y escribir. Es doloroso escribir así.

No quería meterme en eso demasiado, pero tenía la necesidad de escribir algo por lo menos. Entonces surgió esto y en un momento paré la birome y me dije: "esta poesía terminó acá". Podría seguir y seguir y preocuparme, pero tal vez es una forma de malgastar el tiempo también. Porque por ahí me perdería ver otras realidades que no fueran tan opresivas como las del mundo que se usa para escribir. Hay un mundo que se usa para escribir y hay otro que se usa para vivir. Son los mismos mundos, pero no pode-

mos usar los mismos sentimientos de la misma manera que los usamos para el mundo de escribir.

Hay un libro muy muy bueno que se llama *La literatura y el mal*, de Georges Bataille. Es un libro clave de la filosofía de escribir, un escrito para escritores y para escritores locos, como uno. Por eso yo me identifico con ese libro y lo tengo como uno de los mejores textos que he leído de filosofía, porque en definitiva es un tratado de filosofía, del erotismo de la escritura. La filosofía del caudal de la escritura, de lo que conlleva escribir y que la escritura pese y tenga mundo, contenga al mundo.

No me pongo en el plano de

quien escribe así, sino en el plano del lector que ve la literatura y puede ver lo que es escribir, más allá del que escribe. Porque no son los mismos sentimientos que se aplican en los dos mundos. El mundo de escribir es un crimen de uno, que no lo comete contra nadie, pero que sucede. No sé si es un crimen contra el vacío sin signos. Digamos que si un papel fuera un cuerpo al escribirle un signo se le estaría dando vida. O bien, en la laxitud de lo que no perturba, también sería un cuerpo al que se le infiere la muerte. Pero, en realidad, no es un crimen.

Bataille en ese libro explica la diferencia entre el mal como lo conci-

be la religión y como lo concibe la literatura. Y cómo ésta debe hacerse cargo de omitir el bien para poder reafirmarse y ser sólo un pensamiento que está dentro de lo que se escribe. Es el deseo de torcer las palabras y llevarlas hasta el extremo de que ya no signifiquen lo que uno creyó. Y, en parte, ése es el juego o las ideas que elucubran los personajes en una novela, ¿no?

Entonces, el libro también se llama *La literatura y el mal* porque al mal se lo piensa aplicado como una fuerza. De alguna manera, te pone al tanto de la filosofía del bien y del mal a través de la obra de tipos muy especiales y muy distantes entre sí.

Bataille llega a entender lo que sucede en la literatura, que la literatura no puede carecer de los signos eróticos de la vida, entre los cuales figuran vivir y perecer como aspectos eróticos de la carne, del existir. Son profundamente eróticos, se funde el erotismo mediante esa concepción que es inaudita para la conciencia ordinaria. Y tal es el grado de percepción, que la incluye en el mundo actual, con la apertura de posibilidades que existen en ese plano. Es como si viese dónde se aloja el texto del alma humana, y justamente ahí, sobre el mismo basamento, pudiese alojar su actitud caótica.

Una literatura sin violencia, sin la violencia del nacer y del perecer, no es literatura. Aunque sea un poema haiku, en algún momento aparece algo que raja la cortina de los sentidos y los violenta contra uno. Es el efecto de la literatura. No el de las acciones humanas. Los hombres somos infinitamente más idiosincrásicos que lo que se escribe sobre nosotros. Pertenecemos mucho más a lo indecible que lo que decimos en nuestros libros. Entonces, lo que escribe Bataille de alguna manera libera a la literatura del Conde de Lautréamont o a toda una literatura maldita que incluye a Sade, a Kafka, a Blake. A los grandes rasgadores de

la conciencia.

Por ejemplo, es monumental como inmuniza a Sade. Lo inmuniza del mal que no provocó, por más que nosotros lo hayamos condenado al usar su nombre para significar una actitud tan natural como la maldad o el sadismo. La humanidad lo condena como a Judas Iscariote, y en realidad el tipo estaba preso y escribía eso para saciar su deseo de venganza. Es paradójico el poder que tiene esa literatura para la humanidad.

¿Qué pensás de sus textos?

La literatura de Sade es aburrida o pornográfica, que es lo mismo. Abu-

rrida, básicamente. Es decir, es la conciencia de la violencia, y prolongar el sentido de la conciencia de la violencia. Inclusive prolongarlo en el momento en que se produce más de lo necesario. Llevarlo al límite del pensamiento para poderse conmover con eso y crear otro, sucesivamente. Es una pulsión de muerte. Por lo tanto su literatura en sí, como rasgo del buen escribir, es clara pero es absolutamente aburrida, en el desvelo de esa alma evidentemente sin descanso, confinada en una cárcel.

El tipo es como una olla a presión, y su inocencia es irreprochable. De todas maneras, estaba preso

por un crimen porque ahorcó a una mujer. Al fallar todas sus influencias, ya que él no era noble pero estaba inserto en esa clase, no fue perdonado por sus amigos nobles cuando cometió el crimen. Por lo tanto se rebeló, porque sabía de crímenes que se cometían bajo el amparo del poder y la oligarquía. Entonces, él se encarna en todos esos personajes, como ser clérigos o sacerdotes o sectas religiosas o nobles corrompidos hasta el extremo y ligados a la Iglesia. Esos son sus personajes. A ésos les hace cometer los crímenes de los cuales él cometió uno, pero no todos los demás. Y es increíble cómo Bataille lo exonera y lo escribe

con esa calidad. Por eso el suyo es un libro que hay que leer para poder ver muchas cosas.

Insisto en un punto, porque después de haber leído la *Historia de la sexualidad*, de Foucault, y todos esos libros tan importantes sobre el tema, junto con hacerme analizar un muy breve tiempo, leer *La literatura y el mal* me calmó. En ese libro se lee una cosa realmente ajustada al título. Si no entendemos ese punto no podemos seguir adelante en esas consideraciones, porque el mal verdadero, que no es el que provoca la literatura, es infinito. Ojalá se redimiera toda enfermedad como lo hace un escritor aunque sea un en-

fermo. Habría mucha menos hambre y miseria en el mundo, seguro, porque era gente generosa que entregaba su alma para escribir.

¿Sabés a quién toma, como una de las diez cumbres de la literatura y el mal? A Emily Brontë, la autora de *Cumbres borrascosas*. Parece que esta mujer, siendo una belleza, murió virgen. Se dice que tuvo un despecho amoroso y su vida erótica y toda la violencia la encauzó a través de la obra, que fue una cumbre del erotismo y el mal. El mal ligado al erotismo, a algo bueno; ¡no a algo como el mal de todos estos hijos de su madre!

Es simplemente el mal de la lite-

ratura, aquello que los escritores han hecho posible, como método de corrupción del alma, de penetración, de violación del alma, y que no tiene crimen. Es poesía, y es un evento importantísimo. Por eso yo digo que Bataille exonera. Desgraciadamente la ley no lo exoneró a Sade. Justamente la ley no lo exonera a Sade, sino que condena el horror de las actitudes que él escribe a que tengan su nombre. Por lo tanto, Bataille hace contrastar la profunda inocencia del escritor y su mal frente al mal del mundo y los ojos imbéciles del mal del mundo, que son los que hacen el mal de verdad.

¿Leíste El erotismo, *de Bataille?*

Sí. *El erotismo* y *Las lágrimas de Eros* son dos libros tremendos. También la *Historia de la sexualidad* de Foucault. El tomo uno es un libro imperdible. Allí se ve ya no sólo al individuo como una planta o un simple animal en su desapego, sino, además, con todo lo que lo impactó en el alma. El hombre organizado como tribu y el primer afianzamiento de las transgresiones y los interdictos y de las violaciones en las que interviene la sexualidad de una manera importantísima.

Y, por supuesto, interviene la garra del arte. Son como los acordes que tienen buenas tensiones, como

cuando en la guitarra tenés que poner dedos en posiciones guerreras. Es muy bueno analizarlo así. Lamentablemente hay algunas pérdidas, unos pozos de aire en el vuelo hacia la libertad.

Por otro lado, todos estos acontecimientos como el del atentado a las Torres Gemelas no hacen sino realzar lo efímero de la existencia humana. Sea por las condiciones de una cultura del terror o sea por lo que fuere, se convierten cosas muy establecidas en cosas efímeras que casi no valen nada.

Evidentemente el destino no es bueno cuando se desprecia tanto la vida. Y, por otra parte, es un tema

que te hace pensar en la muerte. Ni la imaginación más siniestra puede calcular las locuras que se cometieron en la humanidad desde que el hombre es tal. Por eso conviene leer los libros que han tratado de encontrar los hilos fundamentales de ese desarrollo del espíritu humano, porque tanto la parte más brava como la parte más suave o más creativa pertenecen a lo espiritual.

Después, en su mecanicidad como civilización, todo tiene que seguir pautas y poder, tiene que poder confiar en su destino. Existen las naciones, las fronteras, y todo lo que nos ata y nos estimula como civilización, como un estandarte. Y, por

otro lado, todo lo que asumimos: la animalidad y el desarrollo de un plan mucho más grande que la propia humanidad.

Cuando se habla de la literatura y el mal es inevitable pensar en Antonin Artaud.

Es cierto. Leer a Artaud y tratar de degustarlo no se trata de una experiencia inicialmente filosófica, sino que parte de una experiencia sensorial. Ver cómo las palabras danzan con un peso inconcebible. Y al razonarlas y advertir lo que él ve, ahí empieza el mundo. Yo creo que de eso no sale una filosofía, aunque él asoma como filósofo. Al advertir-

nos acerca de la actividad interior, parece que él quisiera escribir *La literatura y el mal*, que después escribe otro gran escritor como Bataille. Pero es como si él lo encarnara.

Artaud es un atormentado inconcebible. No era muy sano el tipo. Era meningítico, fue adicto a la morfina y a otras drogas toda su vida para tratar de evadir los dolores de cabeza y otros síntomas de su enfermedad mal curada en aquella época. Él reconoce su enfermedad y trata de transformar su lenguaje. Es increíblemente profundo. De precisión daliniana, diría, porque tiene la precisión de la pintura de Dalí, que te hace un huevo que se transparen-

ta sobre el mármol y parece una foto de algo que uno no podría concebir. De esa calidad es Artaud para escribir sobre algo que es indecible.

Solamente él se atreve a hablar de esa manera de las cosas que ve y siente, y a internarnos en el mundo de las neuronas y sus pesadillas, de la pesadilla biológica del pensar. Parece que todo el tiempo deseara extraer el mal de su poesía y ponerlo en evidencia porque no quiere ser débil. No quiere la debilidad y el tormento, entonces acusa, sentencia.

Artaud sentencia, es sentencioso. Eso lo hace poético, lo hace william-blakeano, pronosticador de pesadi-

llas. Y mucho más inocente que el inocente, porque si uno pudiera escribir con tanta calidad posiblemente lograría liberarse de sus males. Sólo momentáneamente.

A la vez, se ve que el dolor vino después; antes y después de eso para él. Pero escribir ese dolor, de esa manera, le permite seguir respirando, o de otro modo se hubiera matado a continuación de un texto. Menos mal que se le ocurrió uno detrás de otro.

Escribió libros formidables en el asilo de Rodez, lo cual es de una tristeza pasmosa, como lo de Sade. La diferencia está dada por su riqueza estilística y por el grado de imagi-

nación sin límites. En Artaud tenemos a un autor de características insólitas, un autor traspasado por su experiencia de vida y por su asombro de ver la imbecilidad y el mundo de la literatura como lo veía. O sea, el mundo y el mundo de la literatura. Un mundo imbécil y un mundo de una lucidez pasmosa que por eso mismo duele.

El mundo imbécil como lo veía en Carta a los Poderes.

Exacto. El mundo no solamente constituido. Además, él tiene esa osadía de rebelarse contra poderes prescriptos. Es también "no creo en Buda, no creo en Cristo", como después dice Lennon en "God". Artaud

se toma las atribuciones de decir: "Usted, Buda, mire esto. Usted, Papa, esto"… Es muy pesado, muy poético. Es muy divino. Era un gran escritor.

"Esta mañana, yo, que todo lo he inventado, he comprendido por primera vez la diferencia entre una sensación y un sentimiento. En la sensación se toma lo que llega, en el sentimiento se interviene."

Claro, pero "yo que he inventado todo", entendés, porque es él. Él tiene esos raptos, inventa el mundo. Un genio tremendo: insoslayable e inubicable. Insoslayable para la literatura, inubicable para la filosofía. Inubicable. Y grandioso por el apor-

te lingüístico. La visión es grandiosa. Es un mundo de células que sienten. Se introduce en el ser como en la sangre de su propio cuerpo y desde ahí habla. Es mortífero, casi lo más grande que hay para leer.

Artaud es de los autores que te siguen conmoviendo, casi treinta años después.

Sí, lo admiro mucho. Vos me leés esto y a mí me repega, igual que cuando leo algo de él. Yo releo *Heliogábalo* y lloro. No se puede escribir mejor.

También recuerdo haber estado una noche de verano leyendo, por ejemplo, *Van Gogh, el suicidado por la sociedad* y leer dos páginas y no po-

der evitar largarme a llorar como si tuviera dos años y me rompieron mi sonajero. Vos entendés lo que te quiero decir. Es una poesía tan trascendente, escrita en prosa, además, con la valencia de la prosa, es…

Prosa poética.

Prosa impecable. E implacable para el alma. Te duele escuchar lo que él enuncia. Es imposible leer eso y no conmoverse hasta las entrañas. Son obras conmovedoras, tanto *Van Gogh, el suicidado por la sociedad* como *Heliogábalo*.

"La vida es arder en preguntas", escribía…

Por eso. Es un torrente de espera. Es espera en torrente. Un torrente de segundos, pero torrente al fin.

¿Qué otros poetas leías en esos años de descubrir a Artaud?

A René Daumal, Rimbaud, Baudelaire, Cocteau, Lautréamont. Hace unos años atrás leí a Idea Vilariño, la poetisa uruguaya. Está en las antípodas de la poesía de Artaud. Casi, ¿eh? Su poesía tiene una carga humana tan grande que realmente es monumental.

¿Y a Alejandra Pizarnik?

En la época de Almendra leí un poco poesías de Pizarnik. Es una artista maravillosa y por momentos

también puede hacerte mal leer lo que escribe.

Te quiero leer unas reflexiones de Héctor Tizón sobre la escritura. En su libro Tierras de frontera, *él dice lo siguiente:*

> Yo escribo tratando de registrar el fulgor de algo que se extingue, para bien o para mal, y sé que todo pasado será barrido por la inexorable marca del tiempo, en la que ha de perderse y conservarse a la vez. Sé también, y lo he dicho antes, que el destino de toda obra literaria es el fracaso. La materia de un escritor son las

imágenes mentales que fija en palabras. La dimensión de su fracaso o de su acierto estará dada por la satisfacción y el convencimiento que tenga de haberse acercado en cuanto le fue posible a esas imágenes mentales que lo movieron a narrar escribiendo, pero jamás lo que escriba será exactamente igual a esas imágenes primigenias, y allí radica su frustración y su desdicha, puesto que sólo él sabe la medida de su fracaso o de su acierto, ya que, como decía Keats, nunca el lenguaje podrá reproducir el éxtasis y el relámpago de la belleza. Así es.

La traslación, la traducción. Está bien. Pero estos hombres que escriben tan bien no son testigos inciertos. Por otro lado, la oración es el tiempo. La oración misma, al ir ocupando el tiempo del que escribe, en su sucesión de comas y puntos y palabras, es algo que mientras sucede también se extingue, si uno lo piensa como si fuera tiempo. En ese sentido, la oración es el tiempo y ocupa el mismo valor que la transcurrencia. Por lo tanto, imaginate cómo te agota la capacidad de vivir, si te metés mucho a escribir. También te quita la vida porque cada oración es el tiempo que vas consumiendo.

Yo, te acordás, en el 2000, escribí ese largo poema doloroso de amor y de locura que me lo debía a mí mismo por todo ese sufrimiento y esa ruptura y todo lo que llevaba implícito. Sentía que cuanto más escribía más me laceraba lo que escribía, entonces me daba bronca porque lo consideraba maligno para otros, ya que a mí me hacía doler tanto. De golpe me daba cuenta de que eso era irreproducible. Y si ahora lo leyera me repicaría tan fuerte que no lo podría leer. Je, "la literatura y el mal".

Pero uno es una partida. Y el mundo es enorme y la escritura es muy grande y hay escritores gigan-

tes. Yo asumo eso desde una posición muy humilde. Hablo de los sentimientos que me ocurren a mí y no lo hago como si fuera un erudito en poesía, o alguien que realmente merece que le presten atención, porque no me he dedicado especialmente a escribir, por lo tanto soy como un imberbe y lo acepto. En este caso no me duele.

Traje otro libro, Escribir, *para seguir un poco más con el tema. Son reflexiones de Marguerite Duras. Por ejemplo: "Lo desconocido que uno lleva de sí mismo: escribir. Eso es lo que se consigue. Eso o nada".*

Es una encrucijada terrible, una

presión fundamental. Es gozosa para el que tiene las palabras para escribir, pero el hecho de tomar esa conciencia también te puede perjudicar. Simplemente te enfermás, te morís, te jodés. Y punto.

"Hay una locura de escribir que existe en sí misma, una locura de escribir furiosa, pero no se está loco debido a esa locura de escribir, al contrario."

Claro, esa insania es curativa para el alma del que escribe, aunque el cuerpo se muere.

Es justamente de lo que venís hablando.

Por eso. Mientras sucede es di-

vino, es una exhalación divina. Y es maravilloso si tenés ese anhelo. Pero si se le da importancia a todo ese factor que es el excedente del que estamos hablando perdemos la perspectiva. Es el producto de una combustión o de un caño de escape, para no verlo como algo analítico, sino simplemente como si fuera branquial. Como el pez que toma el plancton y por las branquias suelta el agua y se le queda todo el alimento, como las ballenas que a veces van con la boca abierta.

Ese gran receptor que es el objeto del ser que escribe, va por ese océano del vivir y le pasa eso. Deglute algo y deja un excremento que

es la literatura. No estoy de ese lado de la visión porque sea un escape. Un alimento, un movimiento y un escape: acción-reacción. No es como en la ciencia o en los estómagos, nunca le quise dar ese valor. Pero lacrimal sí, porque es un lugar en donde se acumula un líquido proveniente de zonas sublimes del ser y mana algo que se deja caer. Porque sangrar es indetenible y produce la muerte.

El rechazo a no poder admitir en palabras toda esa belleza es lo que hace a la literatura o al ser tan profundos como la belleza misma. Es prodigiosa en ese sentido. Lo otro sería decir que somos un gran filtro,

entonces eso pasa y se queda adherido. Y después nosotros gasificamos lo que no queremos, aquello que no nos sirve, y quizás parte de lo que muchos consideran palabras provienen de ese gas. Y no es así.

Para mí, es en el momento del encuentro entre esa boca que traga y el mundo o la existencia donde se produce la combustión. No en el terreno en el que las cosas ya se consumieron y fueron utilizadas. Vivir es tan deslumbrante que provoca literatura. Entonces, la literatura es hiper-sublime en ese sentido, tan grandiosa como la realidad o más.

Estamos delirando, tenelo en cuenta. Estamos delirando acerca de

la literatura. Yo metí el término excrecencial. Ninguno de estos tipos habló de eso, ni tampoco los que me leíste. Yo enseguida lo emparenté con eso porque pareciera que tendríamos la obligación de devolver algo más ponderable en el momento de esa colisión. Por eso nos lamentamos o decimos y sentenciamos que nunca vamos a poder superar la vida. Como si fuera superable, como si ella no fuera el objetivo de toda la superación, no sólo de la literatura, sino de los seres anaeróbicos, ya de la arcilla. Es la tradición de la arcilla.

"La escritura es lo desconocido. Antes

de escribir no sabemos nada de lo que vamos a escribir, y con total lucidez."

Seguro. Sabemos exactamente que no podemos decir nada respecto de lo que estamos sintiendo y estamos con nuestra lapicera listos para actuar sobre el papel, para exterminarlo o darle vida, como decía antes. Si lo tomáramos como algo sin mácula le estaríamos infiriendo el gesto de la violación. Y si viéramos que es algo como una sabana tan plana en la que podríamos sembrar, por más que sea una violación a la tierra, le estaríamos dando vida.

¿Por qué sembrar es violar la tierra?

Porque yo creo que la tierra tam-

bién es violada con el arte de plantarla. Se le interrumpe su ciclo y se le extrae todo como si fuera una pobre vaca. Y para mí todo esto es una de las bases de mi alma atormentada, porque es considerar la existencia como toda una sola cosa que late, por lo tanto todo lo que se interrumpe me genera un conflicto tremendo.

No creo que deba explayarme demasiado en eso porque no configura ningún plan. Hago música para combatir todo esto que pienso. Pero después, cuando tengo que escribir, escribo como un enfermo, no como un escritor. Entonces, no me tomo en cuenta, es más catártico que ver-

daderamente una puesta a punto. Pero tengo mis saliencias y me agarro de cosas que digo y que funcionan en un determinado momento, aunque no sea una pista muy seguible. "Dame el mapa", vos me podrías decir, o: "¿pero para dónde va este tipo?, ¿qué piensa, en realidad?"... Y yo soy un poco así y, además, pienso muchas cosas juntas, y trato de darle direccionalidad a todo ese "tormento". Pero no todo es tormento, hay muchas partes muy felices en ver eso como yo lo veo.

Como cuando lo ves desde el lugar que ocupa la música en tu vida.

El lugar más feliz, sí, porque la

música originalmente no tiene texto. Es decir, la alegría de tener una tonada nueva que no contiene ningún texto y que no significa, en sí, pensamiento. Los tonos no son pensamientos y sus colores no son como los colores de la comprensión de las palabras. Aunque después se unen los tonos y las palabras para hacer una canción. Después, puedo jugar con las palabras y escribir: "Maldigo que otro pueda ver tu cuerpo prodigioso y desnudo como yo suelo verlo, y, a la vez, que el granizo se torne atroz, que todas las palabras que se mienten se transformen en hadas".*

Ahí estoy explicando mi mecanis-

mo poético. Puedo escribir todo eso tan maldito y maldecir en una canción, y, a la vez, decirte que todo eso es mentira. También lo hice en "**La verdad de las grullas**": "Tu desilusión nació una noche de verano, y todo esto se rompe, a la vez, al despertar". Ya terminó, el pasado no te tiene que matar. No te puede matar. Te matás si no tenés ideas para vivir.

Entonces para mí está ese sentido de verlo que me ayuda mucho y es el de componer canciones. Como la música no tiene texto, después tengo que ponerle una letra, esos sentidos que tiene para mí la canción. No sé cómo salen las letras. De algún

lado salen las ideas, por algún lado toman su curso y después llegan las palabras para las canciones. Pero no les puedo adjudicar el mismo tormento que cuando escribo.

Cuando hay música o cuando uno escribe, también hay gemidos; son ruidos, gemidos. Y la palabra de éstos es esbelta y ardiente. Es normal, eso es la poesía. Y no quiere decir que esta sea más importante que aquella otra cualquiera. En realidad, es lo que menos importa. Pero si tu alma es medio torturada, por hache o por be, te puede resultar doloroso escribir, aunque vivas pacíficamente.

¿Y cómo es en tu música?

Mucha de mi música tiene paz, pero mi alma es muy perturbada. Siempre lo fue, para qué negarlo. Si volcara la interminable oda dolorosa de mi alma me equivocaría. Creo que a eso no hay que darle importancia. Queda para momentos en donde por una cierta y determinada forma de hacerlo representa una terapia. Pero no me siento tan capacitado para escribir todo eso sin morirme. Sería escritor, ya hubiese elegido otras armas para luchar.

Es doloroso escribir cuando uno adquiere la conciencia de esa verdad. Por eso hablábamos de *La literatura y el mal*. Es un libro clave para

entender esto. Porque a los poetas que más influencia tienen Bataille los desnuda con el ojo de la literatura, no con un ojo hipermoral. La literatura realmente desnuda el alma, mientras que el hombre, con la locura, el crimen y la confinación hace lo contrario: cubre el alma de dolor. Creo que para Bataille esa es la diferencia entre lo malo y el mal. Y es muy importante.

Si vos descubrís ese bien insano de escribir de una cierta y determinada manera, te apesadumbra. En ese plano es doloroso, claro, pero yo no concibo una literatura que no cuente con eso para expresarse. Sea en la novela, en Castaneda, en *La*

Ilíada o en *El Quijote*, hay un desgarramiento profundo del alma humana. Quizás todo aquello que no cubre la literatura es cubierto por una insania manifiesta, en la que se mezclan las actitudes más viles de la humanidad.

Si la gente ocupada en gobernar se hubiese dedicado a escribir versos, no le ocasionaría al mundo el mal que le causa, porque la poesía no mata, ni hiere, ni confina. Te puede doler al leerla y le duele a quien la escribe. Pero las palabras no son el mal. Sólo las malas acciones de ese mismo hombre son el verdadero mal.

*De “Bagatelle”.

No hay rasguidos en las guitarras a las tres de la mañana, ni oraciones escritas en cuadernos. Como en la música, cada palabra tiene su silencio. Un sendero por el que alguien camina en penumbras y siembra canciones condenadas al alba.

Nos iban a juntar en una entrevista. Era tal la presión que yo sentía de tener que ir a verlo por todo lo que representaba para mí, que por esos juegos del inconsciente llegué tarde.

La nota se levantó a último momento y no me avisaron. Así, me encontré solo frente a él en su de-

partamento. El viejo sentado con su bastón mirando hacia otro lado me veía. Cambiamos muy pocas palabras porque era muy duro el momento para mí. No sabía ni cómo empezar una conversación.

Le pregunté por Antonin Artaud y dijo desconocerlo. Me petrificó. Hablamos un poco de *El cuervo*, de Poe, y él recitó una poesía en inglés referida a ese poema. Yo no le entendía bien las palabras y tenía tanto miedo de estar frente a él como de estar frente a Dios. Conocí a varios tipos importantes de cerca, pero nunca sentí lo que sentí frente a tamaña persona. Se me movía todo dentro de mí.

Hablamos tres palabras más, yo le dije que era músico, que tenía dos hijos, y que no sabía demasiado bien por qué estaba con él, pero que para mí representaba una gran satisfacción porque lo admiraba mucho. Me despidió diciéndome: "Permiso, me tengo que ir". Vino una señora y se lo llevó. Yo entendí que todo había terminado y bajé conmocionado a la calle Maipú. A veces pienso que fue un encuentro con Homero. Pero era Borges.

Un lejano telón

Quietud de la siesta. En el barrio se escucha el silbato de las fábricas y el repicar de los vagones pasando entre las estaciones Núñez y Belgrano. Horas demoradas buscando acordes en un cuerpo de ébano. Levedad del gorrión que descubre entre el follaje la forma de su anhelo. Dibujos en tinta china y títulos anotados en un cuaderno escolar. Ensueños en discos de vinilo. Mate cocido y galletas.

¿Qué huella indeleble marcó el rumbo del poema? ¿Qué palabra dormida en la esquina tiznó la luna con su nácar?

Tonada adolescente que aún despierta en el altillo donde reviven las guitarras.

Arrebato de la música, diapasón de rieles dejándose llevar por los durmientes. Y la voz que armoniza con el eco de un furgón vertiginoso.

En el crepúsculo el tren llegó hasta el río. Y los trazos cambiantes de la orilla fueron cuerdas tensionadas en el devenir de la marea.

¿Cuándo el espíritu se hilvanó al cielo? ¿En qué pentagrama encontró el rumbo sur de las estrellas?

El vapor de la locomotora detenida apenas ocultó el bermellón del lucero. Y la

melodía que todo lo redime rozó el alma del músico con sus manos.

Así la canción fue revelada en la margen más lejana del estuario.

Una vez hablamos de la música del El último emperador, *de Bertolucci. ¿Te gustó la película?*

Mucho. Me parece una película superior a lo normal. Y la música es *heart destroyer* porque la escribió Ryuichi Sakamoto que, además, interpreta a uno de los personajes. La historia es de una tristeza incalificable.

*¿El tema "**Pies de atril**" está un poco inspirado en esta película?*

No, ¿lo decís porque antes de la canción se escucha el nombre de Hirohito?

No, por la soledad del personaje.

¿La verdad?, no sé, pero podría ser. No está influenciado por eso, sino por cambios en mi vida. Está más ligado a mi vida que era "esperándola a Vera", porque eso es *Pelusón of milk*. Esos temas fueron hechos en mi casa, con el embarazo de la mamá, esperando a la beba. Toda la batería y los bajos están armados en el *sequencer* del W30 Roland. Después, lo único que ponía arriba eran todos los tonos de viola con los cuales había sido creada la canción, nada más. También use *samples** que tenía de Cata haciendo guuaaaaaa, utilicé sonidos de mi casa, de mis

hijos. Es decir, los sonidos de la intimidad en mi casa de la calle Elcano, cuando teníamos una familia y estábamos esperando a Vera.

Es ese sentido y es también un estado interior de cambios que se iban dando en mí. Fijate que la letra también tiene una connotación fuerte con respecto a la soledad y el lugar.

Y, a la vez, en ese momento estaba cayendo el Muro de Berlín. En una parte la letra dice: "aún quedan mil muros de Berlín".

Después se me ocurrió que podía ser la soledad de un personaje como Hirohito, porque "la Vieja" (Aníbal Barrios) grabó ese nombre y lo dejamos. Nos gustaba tanto cómo lo de-

cía que a mí se me ocurrió inventar la circunstancia de que este emperador había dicho en algún momento de su vida todo eso, incluyendo el atril. Por eso le puse Hirohito y dos puntos, como si el emperador fuera un personaje que a partir de ese momento dice tal cosa.

De alguna manera, creo que también es el producto de la reflexión de un ser en la soledad; por eso se me ocurrió que pegaba muy bien que estuviera dicho por un personaje así. "Queda surrealista" y, por otro lado, yo siempre soy muy amigo de aceptar esas reacciones como normales. Se produjo un encuentro entre tal cosa y tal otra, entre un

corcho y una mosca, un decir. No importa, funciona.

Se parece al concepto supremo del surrealismo.

Bueno, en este caso es simplemente una fantasía, no es tan surrealista. Aunque tiene algo de eso porque los pies de atril son los pies de una partitura. El personaje es un alma de músico que da vueltas en los claustros de un gran palacio. Piensa en todos los muros y, a la vez, en la amplitud de ese espacio. En la soledad y la luz que entra por arriba. Busca un hueco donde descansar.

¿Esas vueltas que da el personaje también están reflejadas en la música?

Para entender todos los cambios de tono y todo lo que pasa en la canción, te tenés que situar en un lugar sin coordenadas, no tenés que tener referencias. La referencia está en la totalidad de los cambios que dan vueltas alrededor de lo mismo. Muchos temas de *Pelusón* están hechos de mí para mí. Es el intento de armar un enorme patio interior.

Con el *sequencer* me empeciné en lograr todos los soniditos y agregué muchas cosas creadas guturalmente. Esos *samples* después los mandé a los canales de sonidos, tenía varios sonidos metidos a la vez. Esa forma

de producir depende también de cuán bueno es un teclado para darte la herramienta que vos buscás. En ese sentido el teclado sólo me permitía escribir como si fuera una partitura. Cuando le tenía que agregar los cambios, debía ponerle el cambio de compases justo antes.

Escribir esta canción que tiene muchas partes fue un moño. Además, quería que me entraran los bajos. Yo, que no sé tocar los teclados, me volvía loco y por eso los armé así, en esa obsesión. Al fin y al cabo ya lo había hecho varias veces en *Privé*. Después le agregaba una viola acústica y tenía todo armado. Antes de grabar en el estudio les mostraba

los temas a los técnicos. Ponía el teclado, me hacía la cuenta y entraba la guitarra acústica. Ya estaba todo lo que tenía que estar. Era importantísimo porque podía redondear todas las ideas que estaban puestas ahí.

Creo que Pelusón of milk *es un disco lleno de colores, de timbres.*

Son cosas hechas a mi propio pedido. Es como si vos fueras tu propio productor y, a la vez, el violero de sesión y tenés que responder a los requerimientos de la producción, más allá de lo que te guste tocar. Tenés que hacer eso para que se arme el globo y quede fino. Lamen-

tablemente no fue producido en un formato más moderno, en un soporte mejor que el viejo y noble Fostex, pero es un buen disco igual. Está hecho con herramientas precarias adaptadas, exprimiéndolas como si fueran las verdaderas. Si ese mismo disco lo grabase hoy en estas consolas sonaría increíblemente mejor. Pero me tenía que adaptar a los tiempos que corrían porque no tenía un mango.

*No importa, ahí está "**La montaña**".*

"**La montaña**", como casi todo el resto de *Pelusón*, tiene una fusión, se ve que hay una fusión. Se mezcla tango con bossa, con jazz, con rock,

con folk. También pasa eso en "Cruzarás".

¿Dónde filmaron el video?

El video de "**La montaña**" en parte se hizo acá, en el estudio. Dylan también estuvo filmando en la casa de unos amigos, y después filmamos en un campo. Fue una odisea buenísima. Acá lo filmamos a Aníbal, construimos un pesebre y apareció como si fuera el Niño Dios. Es un video lindísimo. Aníbal es el Niño Dios y a los pies tiene un taladro Black & Decker que recién había comprado. Lo filmamos con Dylan acá y fue increíble hacer ese video porque había una onda terrible.

¿Y el final con la heladera Aurora?

¡Es que durante treinta años te pasaron la misma propaganda! Entonces la aurora ya no es la aurora, es una heladera. Y para esa gente representaba una doble aurora. No sólo subir al techo a ver la aurora, sino, además, recibir una heladera.

¿Vos participás activamente en el guión, en la idea, en la producción de tus videos?

Trato de meterme. Muchas ideas son de Dylan. Siempre hacemos los videos juntos, salvo raras excepciones como "San Cristóforo", donde el show fue filmado y también hicimos

un videoclip con el mismo autor.** O el reciente "Agua de la miseria".*** Pero, en general, trabajamos con las ideas de Dylan. Él para eso tiene mucha chispa y unas ideas que te morís de risa. De ahí surge: ¿por qué no lo filmamos a Aníbal como si fuera el Niño Dios? Se le ocurrió y lo hicimos. O filmar esos pies arriba de una mesada, que hacen posiciones de reloj.

Después, otras cosas se me ocurrieron a mí, como armar una especie de antena y clavarla en el piso en un campo en Saladillo, y que haya montañas pero de ropa, y el tipo arrastre un tronco atado a una soga. La antena la hizo mi hermano Gus-

tavo con restos de antenas y jaulas de pajaritos. Me encantó que las jaulas hayan sido desguasadas para eso.

Por otra parte, el Ruso Ulatowsky nos llevó en la camioneta y nos suministró el audio, a través de los parlantes de las puertas. Lo hicimos en la quinta de un amigo de un amigo. Sin querer hubo un helicóptero disponible para filmar pero no nos animamos. Teníamos mucho que hacer en tierra.

En general no hay guita para filmar mis videos. Igual, nos la rebuscamos con el presupuesto que nos dan y tratamos de hacer lo mejor posible. O sea, se ven muchos videos que se hacen con veinte veces

el presupuesto con el que yo hago un disco, no ya un video. Hacer videos es todo una industria y pertenece al "showbiz". Eso no quiere decir que no puedas mandar un poco de algún artificio.

Originalmente para "**La montaña**" yo iba a usar un triciclo de panadería, de esos con un cajón adelante y las dos ruedas, y atrás una sola rueda girando en un campo desolado que no encontrábamos. Encima, cuando lo conseguimos llovía y no lo podíamos ir a filmar.

Finalmente la idea del carrito la abandonamos porque con el barro se iba a encajar. Entonces, esa idea fue reemplazada por un ser que tan

trabajosamente lleva atada su propia conciencia, su designio. Es el personaje que arrastra esa madera sin sentido, en torno a la montaña de ropa, que es lo que se fue: "Hablaré con el jardín, hablaré con el que se fue"…

Otras ideas son las del videoclip de "Es la medianoche",**** que empieza con unos tipos que abren una alfombra y yo aparezco cuando ellos la desenrollan en el piso. Y ahí comienza el tema: "Tu cuerpo volverá, ágil como un halcón".

Son contradicciones, juegos de espejos, esas cosas que hacemos con un concepto más fílmico que hacer un video. Por ejemplo, "Seguir vi-

viendo sin tu amor”***** es un video filmado alrededor de un micrófono y un láser, es otro concepto. En cambio “Es la medianoche”, o “Correr frente a ti”,****** o “**La montaña**”, son videos más conceptuales, en donde desarrollamos ideas específicas.

¿Cómo es el video de “Correr frente a ti”?

Yo aparezco cantando contra la pared, de espaldas a la cámara, y mientras canto la pared se va quebrando hasta horadarse. Se ve que con mi aliento, inclusive, se va carcomiendo hasta que se hace un boquete.

Mientras tanto hay una relación entre una madre y un niño que tiene una mascara puesta. La madre está completamente absorta y el niño le presenta diferentes alternativas para que despierte. Pero él está encapuchado, así que su comunicación, de alguna manera, está también bloqueada. Son dos autistas: uno con su máscara, y la otra, una mujer imperturbable ante todas las cosas que él le va ofreciendo. El niño escucha el latido del corazón de la madre con una caracola. Fabrica una especie de confesionario de madera, se mete ahí y la confiesa. Se lo ve perforando agujeritos en la madera, para poder escucharla. El pibe siem-

pre aparece con su remerita y su capuchita plateada y es algo tenebroso. Le pone un collar a la madre, le ofrece un pato arriba de la mesa, la llena de cosas para que se despierte. Le escribe en una pizarrita: "mamá, mamá, mamá", y ella lo observa. El chico hace todo un llamado y la madre permanece imperturbable. Él, con su capuchita, tampoco sabe cómo llegar a ella. Mientras tanto, yo sigo cantando contra la pared. Es una desgracia.

Después se nos ocurrió montar mi cara superponiéndola con mi nuca. Quedó una cosa como de film antiguo que no se sabe bien a qué responde. Es un video monstruoso.

En un momento mi cabeza se da vuelta pero la nuca permanece. Es el toque de una cosa espantosa y, a la vez, poética. La canción ahí brilla porque es así, desesperada.

Finalmente logramos darle el equilibrio al clip cuando el chico se saca la capucha. Ahí la madre reacciona, la pared se rompe, la canción termina y los personajes se abrazan como si volvieran a la vida.

Dylan es un genio fotografiando e iluminando.

Con Eduardo "Dylan" Martí vienen trabajando juntos desde hace mucho tiempo. ¿Cómo hicieron la tapa de Durazno sangrando, *el segundo disco de*

En un momento mi cabeza se da vuelta pero la nuca permanece. Es el toque de una cosa espantosa y, a la vez, poética. La canción ahí brilla porque es así, desesperada.

Finalmente logramos darle el equilibrio al clip cuando el chico se saca la capucha. Ahí la madre reacciona, la pared se rompe, la canción termina y los personajes se abrazan como si volvieran a la vida.

Dylan es un genio fotografiando e iluminando.

Con Eduardo "Dylan" Martí vienen trabajando juntos desde hace mucho tiempo. ¿Cómo hicieron la tapa de Durazno sangrando, *el segundo disco de*

Invisible, de 1975?

Compré una pelota Pulpo de goma, la partí al medio y le vacié Poximix para hacer el durazno partido. Le agregué más material para que tuviera una forma no tan perfecta como una pelota. Después, le hice una cavidad donde alojar un corazón que trabajé con plastilina y pinté con esmalte. Gustavo me ayudó a pintar, era la medianoche y todavía estábamos pintando.

Con Dylan nos tomamos el colectivo 130 a las cuatro de la mañana, en una de las noches más frías que se recuerdan en Buenos Aires. Fue el récord en varias décadas.******* Llegamos a los bosques de Palermo

antes de que se hiciera de día, para tomar la primera foto del agua quieta, y tuvimos que esperar a que hubiera más luz sólo para fotografiar las ondas del agua simbolizando el durazno caído.

Para la tapa compramos goma espuma y la pintamos de dorado. Le hicimos un agujero y Patricia puso su cara, también pintada de dorado. Entonces quedó como una flor dorada en el centro. Lo quise hacer así por el libro inspirador de este disco, *El secreto de la flor de oro*, de Richard Wilhelm y Carl Jung.

Usamos diferentes focos para que no se viera que era una cara, pero sí que tuviera el aspecto de un rostro.

La impresión fue tan mala que casi no quedó nada y encima el foco desmentía bastante lo que era. No se sabe si es una brasa o un carozo. La contratapa es mi brazo con un pedacito de espejo pegado en la mano chorreando sangre azul.

En la compañía discográfica querían manejar el arte ellos y me vinieron con un boceto de un durazno con un cuchillo clavado, todo azul con negro. Una cosa espantosa. Debería haberlo conservado toda la vida como testimonio de la locura de algunos ejecutivos de las grabadoras.

Me acuerdo de que ese mismo año volvíamos en micro de una gira

con Invisible. Con Dylan estábamos despiertos porque nos habíamos quedado deformando toda la noche, riéndonos. Entonces en un momento abrimos la ventanilla y era el amanecer. Además, el pasto del campo se estaba incendiando. Y Dylan me dice: "Mirá la gente de Kodak la diapositiva que manda". Bueno, casi veintidós años después adapté la idea y cambié la marca, nada más. En vez de la palabra Kodak, que me hubiese arruinado la canción, le mandé Fuji, que no interfiere porque Fuji viene de Fujiyama, que es un monte sagrado. "Hasta que luego venga Fuji con el mundo." Son las diapositivas de la reali-

dad que aparecen en todo el mundo. "Has dejado un cielo para amanecerlo a la vez allí…"

Hace muchos años mencionaste a Amarcord *y* La nave va*, de Federico Fellini, entre tus películas preferidas.*

Es cierto, entre tantos otros films maravillosos que hay. Es increíble cómo Fellini puede sustituir los mundos como lo hace en *La nave va*, con todo el drama y la opulencia de los barcos y lo demás. Al final ya se ve venir que es todo de cartón, ya te previene mostrando que todo fue hecho de una manera precaria; que el asunto que trata en la película no está solamente en la fantasía, sino

en el alma de todo quehacer humano.

Te diría que el mundo está construido adrede para que lo podamos ver en el film. Nada más que ése es el mundo entre la ficción del cine y un transatlántico real, como también sucede en *Amarcord*.

Pero la realidad y la ficción tienen un punto muy inasible, así como considerar que el firmamento es sólo un telón. Dada su lejanía a veces uno no sabe qué pensar. Volvemos a la interpretación que da la astronomía de El Arado. El Arado es un dibujo que los astrónomos vieron haciendo la relación entre un arado y la disposición de las estre-

llas. O, también, la Osa Menor, la Osa Mayor, el Cangrejo o la Cruz del Sur.

Simplemente les estaban poniendo nombres a constelaciones, pero se los pusieron con los rudimentos que conocían y, por ejemplo, creyeron ver allí un arado. Hay que tener imaginación para ver eso. Bueno, ésa es una visión cósmica de la vida. En ese caso sería de los signos, porque no existía el film. Cuando Fellini te pone en la situación de que el transatlántico es un cartón y todo ese drama no es la realidad, desanda ese camino. La profundidad excede la representación.

El mar de hule…

El Arado es lo mismo. Acá la representación también excede. Está en algo tan distante de un arado que es increíble. El de Fellini es un vuelo tremendo. En *Amarcord* está ese barco que los viene a buscar así, como si fuera una nave que prácticamente los llevará a distancias estelares. En esa noche azul, inmaculada…

Me hablás de artistas que tienen una visión cósmica. ¿Jimi Hendrix es uno de ellos?

Absolutamente. Bueno, de hecho era un poeta cósmico. Porque él habla de "Third Stone from the Sun" (Tercera piedra desde el sol) y escri-

be: “Excuse me while I kiss the sky” (Discúlpenme mientras beso el cielo). Siempre está el cielo. También hay un tema que se llama “Ángel”. Hendrix tiene un sinnúmero de visiones. Al final de su vida escribió unas poesías que hablaban de ángeles que iban a descender a la tierra con guitarras eléctricas. Era una visión más que cósmica. Ojalá tuviera razón.

Además, es mi guitarrista preferido. Ver un video de Hendrix en vivo, ver cómo toca, canta y se entrega, es una cosa maravillosa. Me parece un artista con un *swing* increíble, incomparable. No hay nadie en la historia. Yo lo comparo con

Charlie Parker. No sé si por su muerte joven, por el abuso con las drogas y las situaciones límite o por esos mitos que a uno le quedan con sus ídolos, que después de todo lo son. Sus músicas estaban ligadas al cielo más que nada, y entonces el cielo les dijo: "Vengan para acá, déjense de jorobar ahí abajo".

A Hendrix lo considero uno de los más grandes maestros de nuestra época, de una gran apertura. Hay cosas para estudiarlas, no era sólo un tipo drogado que tocaba *blues*. Es muy alentador para los jóvenes saber que no se restringe a los tonos ya establecidos. Su música es de visión cósmica.

¿Y la música de John McLaughlin?

También. Sólo con ver los títulos que les pone a sus obras te das cuenta. Por ejemplo, "Entre la nada y la eternidad" o "Visiones de la esmeralda del más allá". McLaughlin es un músico re-cósmico y espiritual. Generalmente, la meditación y todo eso te comunica con el cosmos, se supone que se puede lograr una percepción del cosmos muy fuerte.

Es como Miles Davis, que te hace ver el universo según su trompeta. La obra de McLaughlin es un paraíso de guitarras en dimensiones desconocidas. Él abre lugares en la música, como Coltrane pero con una

guitarra.

Yo escribí el tema "Siguiendo los pasos del maestro" como una forma de anhelo, de seguir los pasos de esos maestros porque, en realidad, nunca pude aprender una parte de McLaughlin. Tenía que inventar un tema mío como si fuera un tributo a alguien muy lejano que para mí está en Venus, en una música casi no terrenal.

Tipos como McLaughlin o Paco de Lucía son arte en la forma más soberana que pueda existir, más ecléctica y maravillosa. Expanden los límites de la guitarrística y abren otro espacio que no sé qué es. Es la magia elevada a la enésima potencia.

Son tipos cósmicos.

Igual que Zawinul, Jaco Pastorius o Wayne Shorter. Tom Jobim y Milton Nascimento. Y pienso lo mismo cuando escucho a Dino Saluzzi o al Cuchi Leguizamón, porque con ellos el folklore toca el cielo. Yo, muy humildemente, siento que también estoy hecho de sus músicas.

Creo que es lo más lindo que hay cuando se da esa visión y se puede trasladar a palabras o a música o a un lienzo. Mirá Leonardo, por ejemplo. Es un artista que tiene mucho que ver con el cosmos. No solamente por haber concebido aparatos que pudieran volar, o porque en base a sus ideas después se hubieran

desarrollado aparatos para volar, sino también por la ubicación cósmica que hace de la figura humana en el universo. Las proporciones y su figura humana son una visión cósmica del hombre. O Dalí cuando separa en moléculas las figuras.

¿Leíste sus libros?

Sí, son fabulosos. Escribe tan bien como pinta. Es tremendamente fuerte, no podés parar de leerlo. El libro te traga porque es una fantasía tras otra, en un estilo de escritura excelente. Si sólo hubiese escrito ya estaba igual. Cuando los artistas llegan a esa noción es realmente imponente.

Citaste a algunos músicos provenientes del jazz. ¿El jazz también es una música cósmica?

El jazz es una música con un lenguaje cada vez más abarcativo y en permanente movimiento. Es una característica típica de las galaxias. Hay partes del jazz que son puro cosmos.

Un día escuchamos Symbiosis, *de Bill Evans y Claus Ogerman. ¿Ese álbum podría ser un buen ejemplo?*

Es un muy buen ejemplo de una música que nos describe el universo. Ese disco sirve para escucharlo en una noche estrellada y que real-

mente se te abran los sentidos. Ponete esa música en una noche bien clara, en algún lugar en donde puedas ver el cielo y donde puedas aislarte un poco de todo el ruido. Escuchá esa música y vas a ver si no es cósmica. Se te vuela la capota.

En canciones tuyas como "En una lejana playa del animus", "Lejísimo", "Las olas", entre otras, siempre hay imágenes que remiten al cosmos.

En el enorme caudal de agua que es el planeta Tierra, "Ana despierta sobre el mar" en una búsqueda estelar, perdida en la noche espacial.******** Esas imágenes están presentes desde los comienzos.

O en "Trampaluz", de *Fuego gris*, cuando dice: "¡Oh, sí! Acaso el mar en calma hacia lo oscuro nos lleve". Lo oscuro es la profundidad del universo que es una vastedad más que oceánica.

*Esta temática también está en "La orilla infinita" y en "**Lago de forma mía**".*

Claro, pero esas canciones están referidas al amor. El amor se eterniza, se pone en armonía y sincronismo tal cual las materias del universo. Hay un gran amor y un gran cuidado para que no se descalabre algo que está en las manos de Dios. El hombre reconoce su profundidad en base a la noción de la densidad del

universo que aprecia con sus ojos desde que ve el cielo. Ahora que se puede viajar en un avión y observar el mundo desde arriba, podemos ver la vastedad. O con las naves espaciales. No es tan difícil aproximarnos y, aunque sea mínimamente, tener un ojito puesto por ahí.

¿Y cómo es esa observación cuando uno no es, por ejemplo, John Glenn?

Supongo que es escalofriante y a la vez pacífica porque completa el cuadro de uno de los infinitos enigmas de la humanidad. Nunca vamos a llegar a conocer todo eso del todo.

Podría tener que ver con eso la frase de

"La sed verdadera" que dice: "Las luces que saltan a lo lejos no esperan que vayas a apagarlas jamás".

Ese tema habla de la intimidad del ser y de su inmensidad. Porque lo que nos mantiene vivos como civilización es tener que resolver el enigma. Y el ansia verdadera y la sed verdadera de ese ansia están en querer cubrir, reconocer y hacer familiar ese universo. La letra habla también de la naturaleza estelar. Llevamos en nuestras células la inmensidad, la eternidad, más que nada. Estamos hechos con el polvo de las estrellas.

¿La inmensidad del universo genera

una intensidad del ser, una inmensidad íntima?

La inmensidad que se siente en el ser, en lo más íntimo del ser, es el fiel reflejo de su constitución estelar, de la presencia del universo. No sólo como el compuesto de materias de las que estamos hechos y que siempre provinieron del cielo, sino que el lugar donde cayeron fue éste, se conformaron acá, en el milagro llamado Tierra.

No solamente el hombre está hecho del universo porque las moléculas están creadas en el universo, que le compete a la Tierra y a todos los planetas, sino que, además, tener su alma de estrella es lo que lo hace

hablar al ser de su inmensidad interior. Es decir, no sólo por el sentido biológico, crítico, sino por su naturaleza poética y abisal.

¿Tenés una visión cósmica de tu música?

Tengo una visión cósmica de todo y mi música no está excluida de eso. Creo que es una noción que surge de la observación de la naturaleza. Hablamos con una dinámica de la eternidad, porque cuando uno habla del cosmos parecería que hubiera algo eterno, que las estrellas aparentemente fueran imperturbables, cosa que no es así. Pero esa visión que trasciende todas las cosas de la

vida siempre me acompañó.

Yo me aproximo a la música como lo hace una cascarita de nuez a la orilla de un océano interminable. Con ella me expreso y siento que sólo soy un parlante. La música es algo que está por encima de nuestra capacidad. Y es mucha más la que existe que la que podemos tocar. Es decir, existe tanto la música del ser como la música del universo y las páginas de música que hemos creado con nuestro intelecto. Para mí todo está unido.

En términos estrictamente profesionales la música es una convención. Pero se ve que, en términos galácticos, también existe algún tipo

de convención para que desde nuestros ojos todo siga establecido en este planeta. Aunque el universo del que formamos parte está constantemente en plena evolución y también interpreta su música.

Cuando pienso en la totalidad, veo minidramas que se incorporan a una vorágine de drama general, en donde está involucrada la felicidad de todos. Para mí el mundo no es sólo el que vemos. Es también lo que está más allá, el espacio estelar, las enormísimas distancias, volar de la tierra a otro lugar.

Hablo del espacio porque parte del drama humano, si no todo, es provocado por esta vastedad. Pienso

más en el aura, en una imagen lumínica por encima de los signos de la materia, cuya dirección va mucho más allá de la tortura y la melancolía. La música es justamente lo que me hace buscar, lo que me lleva permanentemente a ver aquella aura y aquella luminosidad que me espera.

Hace poco escribiste: "Yo no soy ateo; creo en lo inevitable, en la lejanía".

Y en "**El enemigo**" escribí: "Y la lejanía dice adiós hasta estallar", porque ese es el nudo, el sentido dramático de nuestra despedida de este mundo y de todo lo maravilloso que es, mientras tenemos la posibilidad de estar vivos y actuar en él.

Después, inevitablemente, la lejanía dirá adiós hasta estallar, por más que tratemos de imitar al sol con las bombas atómicas o hacer una usina que genere electrones. Es una forma de pensar en Dios como en la lejanía, simplemente en lo innombrable. Por eso digo que no soy ateo.

Hablás de volar de la tierra a otro lugar. ¿Cómo sería el planeta ideal para vivir?

Sería un planeta donde con sólo mirarnos ya sabríamos que todos servimos para algo: para estar vivos. No importa qué hace cada uno. No hay cárceles, ni trabajo. Hay simplemente una paciente labor individual

que enriquece el espíritu. (Ojalá que haya mujeres fabulosas.)

¿Y cómo ves tus canciones dentro de ese universo?

En Plutón tengo fans. Hablando en "términos astronómicos", se calcula que en nuestra galaxia, la Vía Láctea, hay un millón de planetas en donde las condiciones de vida podrían ser equivalentes o similares, aunque nunca iguales. Mis canciones son una linda nebulosa. Lo que no puedo garantizar es que en mis planetas se pueda vivir para siempre.

Rumor de playa, eco de un amplificador encendido. Cuadrícula de tensiones, la guitarra. Electricidad de los dedos, circulación sanguínea que corre por los cables. Pedales abrepuertas de mundos cambiantes. Acordes como redes en el oleaje de tonadas y un pie que marca el ritmo sobre el piso de listones lustrados.

Los ojos cerrados y el corazón latiendo detrás de las palabras. Susurro que se adentra en el silencio, en la quietud del estudio en penumbras, solitario. La voz que crece con la melodía. Y el Flaco cantando una canción; supernova de pájaros errantes.

FIN

*Sonido obtenido con un *sampler*. Un *sampler* es un instrumento o una herramienta que permite digitalizar audio y guardarlo en una memoria para fines diversos. Su principio de uso se basa en utilizar los recursos del audio digital. Por ejemplo, si nos tomamos el trabajo de grabar cada una de las notas del registro completo de nuestra voz y luego, en posteriores procesos de edición, las asignamos a determinadas teclas MIDI, obtendremos un coro completo con el timbre de nuestra voz en

el teclado, que podremos utilizar en cualquier secuencia MIDI.

**Bruno Musso. La presentación de *San Cristóforo* en la sala Pablo Picasso del Paseo La Plaza, el 20 y 21 de agosto de 1998, fue editada en formato DVD e incluye un videoclip.

***Dirigido por Gianfranco Quattrinni.

****Dirigido por Eduardo "Dylan" Martí.

*****Ídem.

******Ídem.

*******El 26 de julio de 1975 la temperatura fue de -1,2°C. Fue el récord de más baja temperatura en Buenos Aires desde 1970 hasta el presente. (Fuente: Servicio Meteorológico Nacional)

********De "Ana no duerme".

Bonus tracks

Ignoro quién era ayer yo mismo,
quién se atrevió a venir en mí,
Pero sé quién soy ahora
Y soy un corazón, una boca
y un espíritu.
"Guitarra negra", *Poesías* (1978)

15 de diciembre de 2003, 22 horas
La Diosa Salvaje

"¡Qué base! Sonaban más poderosos que cualquiera. Eran una pesadilla", dice Luis Alberto recordando al bajista y al baterista de Tantor, Carlos "Machi" Rufino y Rodolfo García, dos viejos amigos que están por llegar al estudio.

Cuando los músicos se encuentran se les nota la alegría y la ansiedad. Esta noche habrá en La Diosa Salvaje una audición especial. Quizá sea por eso que sólo pasa un rato hasta verlos en el estudio trabajando. Rodolfo y Luis Alberto se sientan frente a la consola mientras Machi prepara un material muy preciado para escuchar: un concierto de Almendra en el Teatro del Globo, del año 67. El ba-

jista trabajó en distintas ecualizaciones de los temas como para poder elegir las mejores. La cinta rescatada tiene varias canciones inéditas del grupo.

Escuchan una de ellas, "Para que me sigas", cantada por Rodolfo. Una particularidad interesante del tema es que carece de estribillo. La canción, junto a las ecualizaciones de Machi, entusiasma a los tres. "¡Qué bajito que sonábamos! Todavía no nos habíamos transformado en una aplanadora. ¿No, Rodolfo?", sonríe Luis Alberto. "Ves, Luis, cuando yo escuchaba temas tan innovadores para esa época, me daba cuenta de la oreja que tenías", le dice el bajista.

El Flaco trae de la sala de ensayos una guitarra española. Mientras la toca cami-

nando por el estudio, saca rápidamente los acordes del tema que escribió hace treinta y cinco años. Los músicos van pasando las distintas ecualizaciones y coinciden en elegir una. Entonces Luis Alberto y Rodolfo apoyan sus codos en la consola, entrecierran los ojos y siguen el tempo *con los pies. Son dos hombres escuchando a un grupo de adolescentes. Ese que determinó sus vidas.*

El fueguito de Arribeños

¿Te acordás del día en que escribiste tu primera canción?

Me acuerdo muy bien de cuando saqué la primera canción con tonos de la revista *Noralí*. Era una balada, no sé si anónima, que se llama "Ki chororó": "Pasa mi río/ caminito de cristal/ mi dulce río/ canto azul que busca el mar… pa-pa u-pá ki choro-ró, ki chororó"… Me la acuerdo casi

como si fuera un tema mío.

Tengo presente, sí, el momento de componer los primeros esbozos. O cuando compuse la zamba "**Barro tal vez**", cuando tenía quince años y estaba en tercer año. Y otra zamba que no tiene título y que nunca la canté pero no me la olvidé. Era demasiado moderna y blanda para la época, y aún hoy me resulta rara como zamba por los acordes que tiene. No era que quisiera buscar mis raíces folklóricas, pero "**Barro tal vez**", que hice después, era un tema que tenía una consonancia mucho más telúrica.

¿En esos años empezaste a estudiar

guitarra?

Al principio mi viejo empezó por enseñarme a afinar una guitarra y después me mandó a estudiar con uno de sus guitarristas, Dionisio "el Puchi" Bisoná, que me enseñó los primeros acordes. Después de eso, más o menos me empecé a largar solo. La primera guitarra que tuve fue una criolla que me prestó el viejo Machín, un vecino que vivía al lado de mi casa.*

Mi razón de ser era sacar los temas de Los Beatles que iba escuchando. Los sacaba de una manera muy primaria, porque no sabía tanto. Los acordes son de una simpleza que si les metés uno raro no va. Y

esa es la magia que también tienen sus composiciones, que son de una redondez absoluta. Con muy poco crean algo tremendo.

¿Y cómo vivías todos esos descubrimientos?

Siempre que sacaba temas que me gustaban me emocionaba mucho. Tenía conmociones internas, se me movían cosas adentro. Recuerdo estar diciéndole a mi viejo: "Mirá, este es el tipo de acorde que me gusta a mí". Y le hacía un fa séptima mayor con el la al aire, así, todo abierto, y mi viejo escuchándolo…

Después, cuando ya empecé a manejar un montón de acordes fue

todo más rápido. Empecé a componer mucho entre los dieciséis, diecisiete años. Eran temas que después los grababa en un Geloso que me prestaba mi tía Zita y era de mi tío Antonio.

¿Recordás alguno?

Me acuerdo de "Vive", una canción que a mis viejos y a mis hermanos les gustaba mucho y me pedían que la cantara. O el montón de temas que hice las primeras veces que empecé a componer con teclados. Por ejemplo, un tema de Almendra que nunca llegamos a grabar pero lo tocamos en vivo en el teatro Coliseo, en el setenta, que se llamaba

"Cero".

También temas de la época de "Plegaria" como "Adónde van las palomas" y "Cinco por ciento al contado de vida", un título horrible, que después grabaron Bárbara y Dick, ¡qué bárbaro! Tenía otro que se llamaba "Porción de pan de centeno", ése se ve que no lo grabaron... Al sello RCA, en el que editábamos nuestros discos, se le ocurrió que otros intérpretes podían grabar temas míos que eran paralelos a Almendra. Me pareció una buena idea, así que les pasé algunos temas que tenía y ellos los grabaron.

Cuando empezamos a ensayar con Almendra yo ya había escrito una

bola de canciones, probablemente treinta o cuarenta. Las anotaba en una lista en un cuaderno de la escuela.** Siempre las tenía en hojas y trabajaba sobre ellas para aprenderlas mejor o agregarles alguna parte nueva. Había canciones inconclusas que tenían un buen comienzo y yo no había podido definirlas bien. Por otro lado era también el balbuceo de un lenguaje.

Si bien tus primeros temas fueron zambas o baladas, las primeras canciones ligadas al rock que escribiste fueron en inglés, ¿no?

Sí. En una época, yo me tomaba el trabajo de escribir las letras en in-

glés. Por ejemplo hay un tema que se llama "Dry Land" (Tierra seca), y te lo puedo cantar ahora, si querés: "Under my feet, dry land is all I see"… (Bajo mis pies, tierra seca es todo lo que veo). Imaginate, hasta en inglés es elemental, "la tierra nos llora con todas sus manos", dice en otra parte… "I can hear how the dry land cries"… (puedo oír cómo llora la tierra seca), bien *beatle*. Estoy hablando de una etapa de composición primaria, junto a las zambas.

Incluso el primer tema tuyo que se editó dentro de ese estilo fue en ese idioma.

Es cierto. Yo escribí "¿Adónde vas, Marie Sue?", que grabaron Los

In. Es más, una de las premisas de Almendra, o el conjunto en el cual se gestó Almendra, era también cantar temas en inglés y, dentro del repertorio de canciones que teníamos armado, había algunas canciones mías, como la que te cité, que eran en inglés. Porque hasta ese momento cantar en ese idioma era una forma de mantener lo nuestro en un estado *underground*, por decirlo así. Lo otro era El Club del Clan, basura pura. Entonces, una forma de conservar una especie de estadio de calidad era cantar en el idioma de Los Beatles y de los grupos que tenían esa onda.

Aparte, dada la música de esa

época no te daban ganas de escribir en castellano, aunque es obvio que siempre hubo más poesía en el tango que en todo ese período de la música popular de acá.

Nos gustaba toda la poesía de *María de Buenos Aires*, de Piazzolla y Ferrer. Y había excepciones como Serrat, que era muy poético y no tenía nada que ver con lo que se hacía en ese momento. Su poesía siempre fue muy buena. A mí el tema que más me gustaba era "Tu nombre me sabe a hierba", que es medio "muchachesco". Después, cuando salió "Muchacha", yo sentía que tenía que ver con ese tema de él más que con toda su discografía. Es ese tema

que lo pasaban por la radio y rompía con lo que se escuchaba de música en castellano y a mí me gustaba.

El inglés fue el idioma que les dio una ubicación estética.

Claro, porque era una idea bastante generalizada que nos había facilitado esa ubicación estética. No el inglés, sino el hecho de que la mayoría de la música que escuchábamos venía en inglés y era muy fuerte en relación a lo que se escuchaba acá.

Para nosotros, que veníamos de la "Zamba de mi esperanza", "Sapo cancionero", o de canciones mucho más aburridas aún, ese gusto a in-

glés era algo que protegía nuestra estética. Y eso era algo común, de todos, porque nos daba la sensación de que al cantar en castellano nos íbamos a mezclar demasiado con las porquerías que se escuchaban en ese momento.

¿Duró mucho tiempo esa idea?

No, porque obviamente era un modismo de la época que se cambió en cuanto vislumbramos que nosotros no estábamos solos en el asunto. La elección de cantar en castellano fue, entonces, fundamental. Yo creo que rindió mucho más de lo que pensábamos, porque no teníamos mucha experiencia haciendo

letras en castellano salvo las zambas y alguna que otra cosa.

Entonces, cuando vimos que las canciones pegaban igual y que la gente se sintió contagiada por ese espíritu que les queríamos imbuir a los temas, bueno, ya seguimos en esa dirección porque todos encontramos una veta para decir cosas en nuestro idioma, lo cual era más natural. Y, por suerte, prevaleció ese criterio.

De todas maneras, cuando por ejemplo con Litto Nebbia empezamos a tener una relación más cotidiana, por vernos en los shows o por juntarnos a tocar música y charlar, todos nosotros aceptábamos

que cuando componíamos partíamos de la base de sanatear en inglés. Era una forma de empezar algo de donde después salía una letra en castellano. No de lo que se decía porque era demasiada sanata, pero sí de la fonética y de la métrica. De todo eso surgía alguna idea y era algo bastante generalizado entonces.

¿La forma de vestirse también tenía que ver con esa búsqueda de una ubicación estética?

Si hacemos recomposiciones estéticas de la realidad, te puedo decir que allá por los años 63, 64, con los primeros conjuntos que formábamos, antes de ser Almendra y de te-

ner una determinada ideología creativa, nosotros intentábamos ser profesionales y la lucha muchas veces pasaba simplemente por conseguir la ropa que queríamos tener en el momento justo, lo cual era muy difícil.

Por ejemplo, conseguir botitas ajustadas como las que usaban Los Beatles era verdaderamente una odisea porque prácticamente no existían y no sabías dónde comprarlas. Yo me acuerdo que me compré unas que no eran mi número y cuando se fueron aflojando parecía que iba con dos autos en los pies.

¿Qué otras cosas te gustaban además

de Los Beatles?

El rock'n'roll, pero cantado en inglés. Me gustaba de esa sola manera que era como lo hacían Little Richard o Ray Charles cuando cantaba "What I'd say?". Cuando hacíamos una cosa movidita en castellano me daba la sensación de que caíamos en El Club del Clan porque ellos, dentro de todo, tenían su lenguaje. Las letras eran muy tontas pero, de alguna manera, cantaban en castellano y todo el mundo estaba prendido con eso. "Dame la media medalla", de Lalo Fransen, o los rocks de esa época, que eran lo lindo del Club del Clan, cuando se juntaban entre ellos y tenían un conjunto con

Nicky Jones que se llamaba Los Red Caps.

Bueno, eso nos llamaba al comentario, y tenerlo presente era una forma de estimularnos para lo nuestro, y saber que en castellano iba a tomar una forma definitiva. Después, al crecer un poco más nos dimos cuenta de que esa decisión era la única que se podía adoptar. Todos encontramos una veta para decir cosas en nuestro idioma. Si hubiéramos cantado en inglés probablemente no hubiera pasado nada.

A su vez, las discográficas tardaron mucho en comprender que tenían que ponerse a punto, porque no auguraban éxito para lo que no-

sotros hacíamos y menos en castellano.

¿La influencia de Los Gatos fue decisiva para escribir rock en castellano?

Fue algo muy bueno porque era el ejemplo de que se podía hacer. Yo creo que "La balsa" fue un gran inspirador para todos. Y también los otros temas de Los Gatos. Cada tema encerraba un misterio que, a la vez, era una motivación poética, una gran manija para nosotros. A mí me gustaban las ideas de Litto y el concepto que tenía el grupo para tocar. Ellos han sido una influencia constante, de alguna manera.

Litto Nebbia fue un inspirador,

un motor elemental de todo esto. Ya al acercarte a él te dabas cuenta de todo lo que sabía y todo lo que iba a dar. Yo con Los Gatos Salvajes me moría, pero con Los Gatos ya me recontramoría. "La chica del paraguas" o "El rey lloró", que es uno de los temas que más me gustan de esa época, son joyas.

En cuanto a las letras, ¿los grupos o solistas de esa época se influenciaban entre ellos?

Es obvio que había una gran influencia entre todos. Hay letras sumamente perspicaces como la de Moris en "Pato trabaja en una carnicería", o temas que eran políticos,

que decían lo suyo. Creo que ellos estaban influenciados por Bob Dylan y por una serie de cosas en cuanto a la letrística. Sin pretender comparar, eran como los surrealistas, que tenían un lenguaje común. Todos tomaban todo lo que les servía y, fundamentalmente, hacían una causa común con eso.

Descubrir las letras en castellano, por ejemplo la letra de "Diana divaga", de Miguel Abuelo, fue más que un impulso para nosotros. Si bien los discos salieron casi paralelos, nosotros ya sabíamos de la existencia de ellos y bastante antes de grabar habíamos ido a los conciertos del sello Mandioca a escuchar a Ma-

nal. Aunque Almendra ya estaba formado, existía también el antecedente de letras hechas en castellano.

Dentro del rock argentino, ¿vos te considerás el primer autor que le dio un lenguaje poético a las letras?

No, para nada, no creo eso. Porque hay un montón de imágenes puestas por Moris, por Miguel Abuelo, por Javier Martínez, por Tanguito y obviamente por Litto Nebbia. Y creo que datan de antes de Almendra, antes de temas como "Muchacha" o "Tema de Pototo".

Además de las letras de las canciones, ¿también escribías poemas?

Sí, en el secundario yo ya escribía

algunas poesías que publicaba en el diario del colegio. Escribir algo me ayudó para que después, en el momento de volcarlo a la música, no fuera tan difícil. Digamos que fue un trabajo personal.

Citás a Javier Martínez, compositor de Manal. ¿Qué pensás de sus temas?

Son glorias. La mayoría de los temas son una gloria, las letras, los tonos. En un momento, con la banda que grabé *Tester de violencia* tocábamos "Para ser un hombre más", un tema de Javier: "Abro la ventanita para poderlos ver sin mirar"… Las letras son terribles, creo que no hay mejores. Todas, "Jugo de toma-

te frío", "Elena"…

"Avellaneda blues".***

Ah, bueno, esa es poesía. Sus letras han influido mucho, porque era una poesía urbana, simple, que no tenía "astronaves de sal y álamos de gas",**** como pasaba con las letras de Almendra, que eran todas cosas surrealistas. El principal impacto es el surrealismo de "Lucy in the sky with diamonds", o "Strawberry Fields forever", de Los Beatles. Esa era la meta, la guía.

En cambio, en Manal es "Una casa con diez pinos", por ejemplo. Es un resumen, una pequeña novela con seis frases, y es contundente.

Son las mejores letras que hay. No quiero herir ninguna susceptibilidad, pero es lo que pienso.

Yo lo adoro a Javier, siempre fue un ídolo para mí y tengo un libro en donde me escribió de puño y letra "Para ser un hombre más", para que yo la aprendiera. Lo llamé por teléfono y le pedí los tonos, y él después me los pasó con la letra para que yo la cantara.

"Para ser un hombre más" lo tocaste en vivo en la época de Tester*… en los jardines de ATC, y le agregaste un acorde, una pequeña modificación.*

No lo tengo tan presente. Creo que era en la parte que dice "para

ser un hombre más"…

"Pálidos de cultura cerveza van a tomar, para ser un hombre más"…

¡Claro! Por eso te digo, es fundacional. Yo creo que, sin Manal, Almendra quizás no hubiese podido seguir mucho más porque de hecho cambiaron nuestro estilo. Sin querer, sin que nosotros los quisiéramos copiar. Si a mí se me ocurrió componer "Rutas argentinas", o algo, fue tratando de darle un toque más "manalesco" a Almendra. Que tuviera más que ver con el rock urbano y con un montón de cosas que nos pasaban, que no eran tanta profusión de metáforas, letras que hoy

ya no escribiría.

En cambio, no me arrepentiría nunca de haber escrito "Una casa con diez pinos". Es esa madurez. En ese momento, lo que yo hacía al lado de eso era imberbe. Bueno, imberbe no, pero casi te diría que suena ingenuo al lado de esa otra poesía tan firme.

Manal fue una banda que influenció mucho a Almendra. Veníamos de mundos opuestos y confluíamos en un punto: nos gustaba tanto lo que hacía uno como lo que hacía el otro. El lirismo de Almendra era muy importante y, a la vez, la fuerza y la garra de Manal eran terribles.

Yo considero que ellos sonaban

mucho mejor, tocaban mejor y la tenían más clara que nosotros, lo que pasa es que eran más salvajes y menos organizados. Ellos demuestran que el *blues* no es solamente un *blues* podrido, cosa que para mí fue muy importante.

Aparte, Alejandro Medina era una especie de padre mío. Una vez que yo salía de mi casa e iba a La Cueva o lo que fuera, Alejandro era mi protector completo, era como mi guardaespaldas. Cualquiera fuera la gente con la que nos encontráramos, él siempre les advertía: "Ojo, que Luisito está conmigo". Me cuidaba en forma personal y nos queríamos mucho. A él le encantaba que yo le

cantara mis temas. Me decía: "Cantate ésta, por favor, Luis. ¡Qué buen tema, Flaco!". Y ese respeto era y sigue siendo mutuo, porque yo lo escuchaba tocar el bajo y para mí era Jack Bruce o mejor, con más *swing*.

Existía una gran cosa común entre estas dos bandas, a pesar de todas las diferencias que había: las dos tenían el *swing* necesario como para llevar adelante shows de muy buena música.

¿Con Manal se encontraban en La Cueva de Pueyrredón?

No, en la de Rivadavia. A la primera Cueva, la de Pueyrredón, yo

no iba. Una vez que las bandas ya eran más conocidas, generalmente nos encontrábamos en La Cueva. También los chicos venían a mi casa. Había mucha comunicación, Medina venía a casa con Pappo. Después, cuando fuimos más adultitos, había un poquito más de ambiente "picaresco" y ya los encuentros no eran en mi casa.

Claudio Gabis fue el primero que me enseñó la escala de *blues*. Yo mamaba mucho de Edelmiro Molinari, que era un estudioso de la guitarra, pero también de la forma simple, expresiva, de tocar *blues* de Claudio. Él era un maestro de jazz para mí. Le daba mucha bola, lo escuchaba

atentamente a Gabis y trataba de tocar con su sonido. "Prestame la viola, Claudio, para ver cómo suena esta distorsión..." Él usaba un grabador Geloso para distorsionar y para nosotros era un innovador. Era un guitarrista terrible, y hoy por hoy también lo es, hay pocos tipos con ese buen gusto. De ahí hereda, a lo mejor, David Lebón, que es otro gran violero. Eran tipos cuyo estilo estaba a mucha distancia de donde estábamos nosotros. Yo, como violero, para llegar a tocar así he tenido mucho que aprender y, quizá, nunca terminé de hacerlo. Pero bueno, es una cosa de mucho respeto y de mucho amor.

¿Recordás algún momento especial con ellos?

Me acuerdo de que como yo era muy fan de Manal trataba de meterme en los ensayos. Siempre era bienvenido, entonces me encantaba ir a sus ensayos y verlos trabajar. Tocaban tan fuerte y tan bien que era un placer.

He aprendido mucho de esos tipos. Mucho. Cosas que por ahí nunca las usé para tocar porque nuestras formas son muy diferentes y se abren para mundos distintos. Al no poder ver a Hendrix, no poder ver de cerca todo eso, bueno, escuchar a esta banda era genial. Era ir a escu-

char jazz, directamente.

Manal fue la mejor banda, mejor que Seru Giran y que todos. Salvo por Los Shakers. Lo que pasa es que Los Shakers no encontraron la forma de expresarse en castellano.

¿Cómo eran las condiciones técnicas de esa época, el sonido en vivo de un grupo como Almendra?

Las condiciones técnicas eran la nada comparadas con lo que hay ahora. Nosotros usábamos equipos nacionales Robertone. Yo tenía un equipo forrado con un vinílico de papel de diario que lo hacía muy particular. Era tan original que a los dos meses ya lo odiaba y lo quería

pintar de negro mate, lo que nunca hice.

Tenía muchas luchas con la afinación de las guitarras porque, por mi forma de tocar, siempre las desafinaba. Me preocupaba mucho en el escenario por la afinación, pero generalmente salía airoso con la voz y con todo eso, y el grupo tenía una polenta impresionante. Nosotros sabíamos que marcábamos cuatro y chau.

Además, un show nuestro era rico porque en cualquier tema había voces, armonizábamos los cuatro. En medio de las maromas de shows en Flores o en cualquier boliche o en lugares increíbles por los que pasa-

mos, nosotros íbamos con nuestras columnas Robertone, armábamos nuestro tingladito y le dábamos duro. Usábamos una columna por lado. Si llegábamos a tener dos ya era como para decir: "¡no, bajá el volumen!".

Generalmente había cuatro micrófonos para nuestras voces y no había monitores. No había nada y, a lo sumo, te ponían algún bafle Fender o algo adelante, alguna columna inclinada como para que tuviéramos una referencia.

Imaginate un show en esas condiciones. En los lugares que sonaban mal sonaría horrible, porque no había sistemas sofisticados para reem-

plazar la precariedad de esos lugares. Ni había pesto suficiente como para poder vencer el rebote de lugares pésimos para hacer un sonido, cosa que ahora no pasa porque metés más equipos y se acabó el rebote. Todos quedan con la cabeza como si les hubiesen dado un baldazo.

El sonido, como dicen los técnicos, tenía mucha profusión de medios, de frecuencias medias y agudas. Era un show fuertísimo y la amplificación de aquella época era con unos medios gigantes, una lata comparado con cualquier sistema actual biamplificado.

A través de Los Gatos, de Manal,

de Vox Dei, de Almendra y de todos los conjuntos que nacieron aparecieron empresas que empezaron a dedicarse al sonido, con sus primeros juegos de parlantes y de tachos para iluminación para proveer a distintos grupos.

Robertone fue un pionero absoluto de lo que hoy son empresas enormes. Él se esmeró para que sus equipos tuvieran el nivel de los Marshall de afuera. Se creó una corriente de ida y vuelta de creatividad de la que nosotros teníamos plena conciencia. Por otro lado, no teníamos ni idea de la plata que nos robaban el representante, el sello y su editorial.

Tocábamos en clubes de barrio, por ahí hacíamos dos el viernes, dos el sábado y uno el domingo. Clubes suburbanos, lugares con el piso de portland o de tablones, escenarios con olor a cera, fiestas de estudiantes en colegios.

También Rosanrol [famoso "plomo"/ asistente de aquella época] *fue un pionero, ¿no?*

Seguro. Además cantaba unas canciones extraordinarias, monocordes y sin melodía. Era como un *rapper*: "La gente me dice que hombre no soy porque tengo el cabello como un Rolling Stone. Si Jesucristo lo usaba así, ¿por qué la gente me nie-

ga a mí?". Tomá. Te encargo la voz y la pronunciación. Siempre se le zafaba una neurona y batía una tremenda. Una vez me dijo: "Me voy al Uruguay en alicate". Superior.

Y la sala de ensayos en la casa de tus viejos, ¿cómo era?

Era una habitación. ¿Sabés cómo sonaba? ¡La campana de caca! Nos ahogábamos con el sonido, era algo tremendo. Las fotos de la sala son de una soledad… y también de una gran riqueza. Escribíamos los tonos en la pared. Rodolfo traía citas de Bernard Shaw y las anotaba ahí. Me acuerdo de una foto en la que se leen las palabras "ópera", "obertu-

ra" y están los tonos, un fa disminuido. ¡Qué locura!... Y otra en la que estoy sentado intentando tocar un órgano Farfisa.

Aparte, la perra iba y hacía sus necesidades al lado de los equipos.

Me acuerdo del día que vino a un ensayo el productor Ricardo Kleinman, de RCA, con Amadeo Álvarez, el cantante de Los In, y escucharon "¿Adónde vas, Marie Sue?", con la letra en inglés. Se les cayó la cabeza al piso porque sonábamos muy bien. Todo era muy musical y nosotros éramos muy abiertos. Era un trabajo muy grupal y todos nos dábamos indicaciones de qué hacer.

¿Así nace el primer disco de Almendra?

Sí, nuestro primer disco se creó compartiendo muchas horas juntos, casi día a día, en la casa de mis viejos en la calle Arribeños, tomando mate cocido con galletas. Épocas de malaria. Convivíamos con una cantidad de información, entre la cual estaba la que nosotros mismos generábamos.

Mis padres hacían muchos sacrificios para que nosotros pudiéramos llevar adelante nuestro entusiasmo. Y, por ejemplo, cuando hacíamos temas acústicos con voces como "This Boy" o "Nowhere man", de Los Beatles, o "Turn, turn, turn", de los Byrds, se les caía la baba porque

veían que no era una pavada, que nosotros queríamos hacer muchas cosas y teníamos muchas ideas. Todo eso era un caldo de cultivo de ideas y el grupo mantenía el fueguito encendido en la casa de Arribeños.

También nos reuníamos en la casa de Emilio, en Montañeses y Sucre. Ese era el lugar indicado para cuando nos queríamos aislar un poco. Arribeños era más "clubero".

Con Almendra tuve grandes premoniciones creativas. Por ejemplo, yo quería que nos sacáramos fotos en sillas de ruedas como si fuéramos paralíticos, y después salieron así los Rolling Stones. O cosas que

queríamos hacer nosotros, siempre tratando de mostrar lo nuestro. ¿Viste que en la tapa del libro de Marcucci***** aparecemos los cuatro muertos tapándonos con sábanas blancas, que parecían banderas argentinas ensangrentadas? Después, en *The Kids are Alright* salieron los Who tapados con la bandera inglesa.

¿Cómo eran los shows?

Por ejemplo, cuando en los shows tocábamos "Color humano", un gran tema de Edelmiro, para nosotros era una fiesta porque ahí podíamos improvisar, aunque algunos no entendieran nada. Igual no lo podía-

mos hacer tan largo porque si tocábamos ese tema muy improvisado después nos teníamos que ir. Los shows duraban sólo veinticinco minutos.

Yo renegaba de eso, para mí era denigrante lo que hacíamos. Toda la delicadeza de la música que tocábamos en los ensayos teníamos que hacerla en teatros y en shows de una hora y media. Sabíamos que en Europa y Estados Unidos las bandas tocaban una hora y media. Nosotros, en cambio, teníamos que tocar veinticinco minutos y nos sentíamos "fagocitados" por un engranaje comercial, teniendo que ir a tocar a lugares horribles y con mal sonido. Ir

y cantar "Muchacha" y toda la gente aplaudiendo. A mí eso me parecía tan demagógico que ahí empiezan las primeras luchas con mis propios títulos, para salir de esa idolatría fácil, ese vanagloriarse de algo que no llenaba mi ser interno. Y creo que, pese al diálogo que podíamos tener entre nosotros, ellos no se dieron cuenta de lo que yo sufría con cosas de ese tipo.

Si queríamos conservar una amistad nos teníamos que ir cada uno por su lado buscando algo; si no, nos íbamos a inyectar con toda la vuelta de ese medio tan precario. Nosotros lanzábamos una cosa gigante y volvía una bola de revistas

sensacionalistas y, también, de teorías horribles. Entonces, cuando nosotros queríamos amalgamar las cosas nuevas que teníamos en la cabeza, veíamos que no había lugar para todo eso y que lo nuestro no entraba dentro de esa realidad.

¿Podés ejemplificarlo?

Sí, cómo no. Cuando, por ejemplo, Almendra toca su segundo disco en vivo en el Festival BA Rock, en 1970, la gente se quedó atónita; no extasiada, porque no era una música para el éxtasis. Tenía una presión formidable y jamás nadie se imaginó semejante cosa de parte de un grupo como el nuestro. La músi-

ca de Almendra II era una música movilizante desde las vísceras.

Hubo una ruptura entre el público cuando estrenamos "Parvas", "En las cúpulas" y otros temas del segundo disco. La gente se miraba y se decía: "Esto no es lo que esperábamos". Aplaudían, pero les resultaba difícil entender, quizá porque era un sonido muy moderno. El público no lo podía creer, lisa y llanamente. Almendra en ese momento era una aplanadora infernal. Al principio pensamos que lo que habíamos compuesto no nos servía, pero no era así. La gente no estaba preparada para escucharlo y nosotros apenas para tocarlo. Ahora me doy

cuenta de que ese show fue uno de los mejores de mi vida.

El cambio del grupo del primero al segundo disco fue muy evidente.

Es que fue un cambio vigoroso. Yo sentí una evolución en mí y las canciones eran más fuertes para interpretar: "Oye, legionario, debes pasarme las manos por esta herida que no aguanto".****** La música era mía y la letra la redondeamos con Emilio. En el primer disco no hay nada de eso. Fue un cambio en el que la gente se quedó cazando moscas. Ahí el hilo de continuidad se rompió de una manera muy abrupta. Y no era nuestra intención, noso-

tros queríamos hacer algo diferente, pero no tan diferente.

En el segundo disco la temática se había vuelto una cosa de una densidad tremenda, pese a no haber temas distintivos como "Plegaria" o "Figuración" o "Muchacha" o "Fermín", que fueron un poco una primera entrega. Bueno, ya ves que esa evolución repentina no fue una evolución compartida. Generalmente esas cosas te descolocan. Nos colocaron a nosotros, pero descolocaron al entorno.

La crítica del disco en un matutino muy importante fue pésima. Me acuerdo cómo me enervé cuando leí lo que decían, que Almendra ha-

bía perdido la musicalidad y no sé qué más. Enfurecí porque yo sabía que había sido un trabajo de una gran intensidad y que los tipos no tenían la menor idea de lo que nos había demandado llegar a eso, a ese disco.

Si hoy en día vos escuchás el material te das cuenta de lo que quiero decir. Si hubiéramos hecho un segundo disco parecido al primero, esta música no habría sido lo que es ahora.

Mientras que el segundo disco tiene tantos temas en el medio que fueron ignorados, nosotros llegábamos a la conclusión de lo que era ese material. Pero yo ya tenía otro

disco en el bolsillo y los pibes también tenían el suyo y, en realidad, cada uno quería hacer su grupo, había mucha onda de eso.

Supongo que todos esos cambios fueron más allá de la música.

Claro, porque también en nosotros hubo una gran ruptura. El cambio fue tan violento que ni nos dimos cuenta. Y esas transformaciones duelen, sobre todo a los veinte años. Duelen todas esas amistades que no sabíamos a qué jugaban y por qué se acercaban, eran cosas raras que no pasaban exactamente por nuestras vidas sino delante de nosotros, y nos resultaba muy difícil mo-

vilizarlas.

Habíamos recogido un montón de expectativas y de experiencias muy intensas, pero también nos habíamos visto desintegrar por muchos motivos, como, por ejemplo, que grupos que estaban afiliados de palabra a una onda parecida de poesía sacaran éxitos comerciales horribles y los repitieran. Esas cosas nos extrañaban. Nosotros sabíamos perfectamente bien a qué jugábamos en ese juego. Y, por momentos, nos sentíamos realmente muy bien porque teníamos toda la propuesta artística en nuestras manos, aunque eso nos convertía en una especie de patito feo.

¿Las experiencias con ácido lisérgico (LSD) influyeron en vos, en tus composiciones del segundo disco de Almendra?

Sí. Yo era el único que tomaba ácido y muchos temas del segundo disco los compuse así. "Deberás, ave salón de turno, ven a mí, quiero ver tus pantallas o cualquier cosa que me digas".******* Almendra rompía ahí con muchas estructuras en la temática. "Ana lloró, Gustavo se fue al suelo, estos espectros son los que rayan a mamá que acude a socorrerlos… Astas por aquí, bastones en el cuerpo…",******** o "En las cúpulas". Sí, el ácido influyó en la creación. En las fotos del interior de Almen-

dra II, donde yo tenía puesta una vincha de cadenita en el pelo, que casi no se ve, bueno, ahí estaba en "pepas" a lo bobo en plena grabación. Pero, después de que leí la biografía de Miles Davis, me di cuenta de que fui un santo.

Las transformaciones se iban dando en mí porque acababa de abandonar la pubertad. Fue una etapa de cambio muy fuerte y estar en un grupo así, en ese mundo, me fue cambiando día a día. Salía del San Román y Los Beatles eran mi modelo.

Yo tenía una actitud de búsqueda, de buscar dentro de mí, no de drogón. Tenía fatos que me habían que-

dado de la religión, trabas de las que me pude desprender. Mal o bien me saqué varias capas de empapelados que tenía encima. No digo que llegué al fondo porque creo que a uno no le alcanza la vida para eso. Pero agradezco esas decisiones un poco incautas que tomé, aunque también reconozco que tuve un ángel que no me permitió caer en un verdadero peligro.

¿Alguna vez viviste una situación de riesgo estando en ácido?

No, nunca me pasó nada grave. Iba a tocar en ácido pero seguía siendo bastante profesional, nadie se daba cuenta de nada. Nunca más

en mi vida volví a tomar ácido. Era riesgoso porque se te podía arruinar el balero tranquilamente. Y no sé si no me lo arruinó. No lo sé, pero nunca tuve una crisis o algo así.

Una vez me agarró un ataque de Cristo y me puse a parar el tráfico desnudo, en Cabildo y Aguilar. Me llevaron a la 37 y terminé cantando "Madame Ivonne" en la comisaría. Los canas comentaban: "Canta como Julio Sosa", y yo les decía: "¿Vieron cómo canto? Bueno, no me rompan las pelotas".

En su momento me pude haber intoxicado un poco, pero tenía el cerebro en orden. Aunque creo que si me viera ahora me daría miedo. Por

eso cuando me hablan de locura, o de que alguien tiene que internarse un mes en una clínica porque está loco, yo digo: "Callate, vos no sabés lo que es estar loco, no digas nada". Yo no se lo aconsejo a nadie.

Además de la famosa ópera inconclusa, ¿hubo proyectos que no llegaste a plasmar con Almendra?

Bueno, yo tenía la obsesión de que nos fuéramos a Londres y creo que hubiésemos hecho muchas cosas. No me cabía duda de que íbamos a triunfar. Hay cosas nuestras mucho mejores que otras que se hicieron en Inglaterra en ese momento.

Y, además, teníamos exceso de material. La falta de una producción seria y abundante como había afuera en ese momento fue uno de los factores determinantes para que Almendra reventara por el aire. Con el paso del tiempo lo fui viendo. Entre la ópera que nunca fue realizada más una punta de música, de introducciones y partes instrumentales y temas nuevos que iban apareciendo, hubo una época en que realmente el conjunto tendría que haber estado grabando permanentemente.

Otra de las cosas que yo quería hacer en aquella época de Almendra era un disco de antimúsica. De alguna manera lo hice a fines del seten-

ta, cuando me separé de Almendra, con *Spinettalandia y sus amigos*. Lo grabé sólo con amigos. Los reuní a todos en un estudio y los hice cantar coros y hacer antifonías mientras un flautista tocaba en otro tono. Tuve la suerte de contar con la colaboración de dos genios: Miguel Abuelo, en el tema "Dame, dame pan", y Pappo, en "Castillo de piedra" y "Era de tontos". Pappo quiso que yo cantara esos dos temas extraordinarios que él escribió, y en los que además de la viola tocó el bajo.

Me preocupé mucho por plasmar todas esas ideas, pero también el hecho de llevarlas a la realidad y

traspasarlas por los filtros de esa época fueron cosas que me demandaron un esfuerzo muy grande. Y entonces, cuando me quise acordar, Almendra no existía más.

Yo sufrí mucho después cuando extrañé la creatividad de Almendra, porque no volví a tener un grupo en el cual hubiera tipos que pudieran llenar esos vacíos estéticos. Almendra era un grupo de artistas.

¿Es difícil mantener ese estado de romanticismo en un grupo hasta el último momento?

Es muy difícil. Yo nunca volví a integrar un grupo como Almendra. Fue la única banda en la que nunca

se renunció a la parte romántica, porque cada uno se sentía muy dueño y muy artístico y no había diferencias entre nosotros. Por otro lado, cuando se renuncia a la parte romántica conmigo perdiste. Cuando te saltó el colmillo afuera no me lo muestres dos veces. Con una es suficiente para que yo cambie mi concepto.

Después de Almendra yo me hice cargo de mi propio nombre en las obras. No me gustaba mucho llamarme Spinetta, no me parecía que fuera un nombre lindo para poner en los discos. Me hubiese gustado más llamarme Teddy Mongo.

La creación de conjuntos respon-

de también a que se quieren lavar las partes de uno que a uno no le gustan. A los diecisiete años tuvo un sentido, pero a los veintidós ya no pensaba de esa manera. Me quería hacer recontra cargo de mi nombre en mis obras. Eso también crea una corriente de cosas buenas y malas, de éxitos o de sufrimientos y separaciones, de pequeñas aniquilaciones.

¿Cuál fue el aporte del rock argentino en aquella primera época, a fines de los años sesenta?

Yo creo que tuvo lo que tienen los movimientos artísticos, que es romper con algo ya establecido a través

de crear un nuevo lazo de comunicación entre la gente, de unirla socialmente, inclusive también de deshacer el prejuicio que podía existir entre ella.

Más que asestar golpes a través de las críticas, como podría haber sido con la música de protesta que vino un poco después, me da la sensación de que unió a la gente en un idioma nuevo, en una nueva forma de captar la realidad argentina. No es porque se haya ideado una estrategia para demoler cierta y determinada estructura cultural, sino que eso fue la consecuencia de la unión entre la gente. Estéticamente la gente se sintió unida para escuchar no

solamente a Almendra, sino a los grupos y solistas de la época y a darse el placer de ir libremente a escucharlos a festivales. Todos juntos y reunidos disfrutando de eventos que acá no tenían antecedentes.

Los comienzos de la década del sesenta fueron épocas en donde la ideología de los argentinos estaba determinada por un "hacerse de abajo". A todos nos quedó el miedo a los Gloster Meteor, los aviones que bombardearon la Plaza de Mayo en el 55. Una gran marca histórica y una característica caótica llevada por sucesos violentos en el seno mismo del país.

Diez años más tarde ya había un

cambio muy grande en la gente, a través de obras de arte, básicamente, y de pensadores como Martin Luther King. Todos ayudaron a cambiar el mundo, de alguna manera.

Para el público de aquella época, esa adaptación a la intensidad de un grupo como Almendra era más que osada. Había un intento de cambiar las cosas y todos, de a poco, fueron despertando; todos los personajes se pusieron a punto. Fueron los primeros latidos.

¿Con qué otras cosas rompió?

Rompió también con esa frialdad de la televisión, de los shows de carnaval y de la estupidez programada.

Pero no, como te dije, porque se dirigiera a determinado blanco, a pesar de que había un montón para elegir, sino que se produjo naturalmente a través de empezar a tocar, grabar discos y hacer música.

Eso fue creando una especie de unión entre la gente para escuchar rock nacional y eso después rompió un montón de cosas. Y, como siempre pasa con los movimientos artísticos, junto con una especie de premisa estética o de unidad estética entre la gente se disolvieron barreras.

*¿Quedó algo de "todo aquel fulgor"?*********

Quedó todo lo que impulsó, que fue mucho. Sembró algo. Entre la gente y los músicos se empezó a crear todo un lenguaje, y que lo tengamos en este país es un milagro.

¿Y qué creés que cambió?

Antes estaba más de moda la intencionalidad. Ahora lo que tiene esa intención pasa desapercibido y hay que realizar todo un tingladazo de cosas para convencer. Yo sigo llegando al corazón y, por ende, volándole la cabeza a la gente. La posibilidad creativa de gran parte del público cambió. Sin más, esa "falta de horizonte" la obligó a instalarse en un estándar creativo por debajo de

las apetencias de la poesía. Entonces, a la mayoría simplemente se les torna difícil lo imaginativo.

A mí me da la sensación de que estoy en un lugar que fui ocupando a través de mucho tiempo. Pero no sabés lo bien que me hace por dentro cuando siento que puedo llegar a la gente con algo directo. Que no importa tanto lo que hice todos estos años, sino que la gente se encontró con una música y la hizo para sí. Esas cosas son muy saludables porque me hacen sentir nuevo siendo el mismo.

Después de grabar Spinettalandia y sus amigos, *en 1970, te fuiste a Euro-*

pa. ¿Pudiste finalmente llegar a Londres como querías?

No exactamente. Llegué a Francia y antes pasé por Nueva York, una ciudad imponente. Vi a Santana con Neal Schon en el Fillmore East, a Tower of Power y a Rahsaan Roland Kirk, que terminó el concierto rompiendo sillas, mientras tocaba tres saxos a la vez y un silbato. Infernal.

Después me fui a París, donde viví un montón de meses con una francesa que tenía una casa sensacional pero sin luz ni gas. Nos volvíamos locos. Vivíamos con Pomo y no teníamos un mango, mangueábamos en la calle para comer.

Mi intención seguía siendo ir a

Londres. Tenía el pasaporte, pero no tenía la visa. Por eso me pararon en la aduana y no me dejaron entrar. Me acuerdo que sólo tenía cuatrocientos francos franceses.

Yo iba con mi viola y el tipo de la aduana inglesa me obligó a cantar. Le canté un tema que había compuesto en la casa de París con un piano, "Cuanta se va". Cuanta es una persona. En inglés se llama "The pink and the purple" (El rosa y el púrpura). Tengo las letras en inglés y en castellano, las dos versiones. Le canté eso y el tipo me interrumpió en el medio de la canción y me dijo que yo era "good enough to work" (lo suficientemente bueno

como para trabajar). Un halago, un piropo, pero enseguida agregó: "You're not going to enter the United Kingdom because you're going to work. And you cannot work in the United Kingdom". ¡Je! (Usted no puede entrar al Reino Unido porque usted viene a trabajar. Y usted no puede trabajar en el Reino Unido).

Fue increíble, una típica ironía inglesa. Encima yo para convencerlo le mostré el libro de Marcucci sobre Almendra, donde estábamos con los equipos Marshall. Y eso era un argumento en contra porque el tipo me vio como un profesional y ahí me rechazó. Esa semana me dieron

el Grammy al ingenuo. Terminé en Londres y Juan B. Justo…

>

*La primera guitarra que tuvo Luis Alberto era un modelo antiguo de guitarra española con clavijas a presión como se usa en los charangos tradicionales. Luis Santiago, su padre, la restauró en el altillo de su casa, noble tarea que ha realizado con otras violas. En 1996 estuvo expuesta en la muestra *Rock Nacional 30 años*, en el stand dedicado al músico. José Machín, un verdadero personaje barrial, era masajista de la histórica "Máquina" de River y solía llevar al Flaco, de muy niño, a los

entrenamientos. Aún hoy, el músico conserva un banderín firmado por aquel equipo legendario.

El cuaderno escolar era un Avon espiralado de cien páginas, con pequeños círculos negros sobre fondo blanco en la tapa. En la primera página había un dibujo de una almendra junto al nombre del grupo, en letras diseñadas por Luis Alberto. Seguía una lista con ochenta y seis títulos de canciones, con sus tonalidades anotadas. Poco tiempo después algunas de estas canciones fueron grabadas por Almendra, por ejemplo: "Hoy todo el hielo en la ciudad", "Tema de Pototo (Para saber cómo es la soledad)", "Figuración", "El mundo entre las manos" y "Campos verdes". Muchos años después Spinetta grabó otras, como "Penumbra**", en el disco *Fuego gris*, o "La miel en tu ventana", en el disco *Estrelicia*, a dúo con Ro-

dolfo García en acordeón. La mayoría de los temas son inéditos, por ejemplo. "No eres el mismo" (Sol+), "Y si el Universo has de alcanzar" (La+), "Cuando te hayas ido" (Re+), "Tributo a Ernesto Guevara" (Re+), "Continuación del hielo" (Mi-), "Torta de talco" (Re+) y "Tambores en la arena" (Sol+). Además hay algunas en inglés. En otras páginas se lee la secuencia de acordes (en cifrado) de algunas canciones, como "Fermín" y "Gabinetes espaciales". También hay dibujos, un cuento breve, fórmulas de química y letras con el número de orden del listado: "Plegaria para un niño dormido", 35; "Pototo", 37; "Tributo", 61, o "Vive", 2. El tema número 3, "Una puerta del sol", empieza así: "Yo sé que podrán llegar adonde guarda el viento las alondras"…

***Compuesto por Javier Martínez y Claudio Gabis.

****De "Vine al planeta", grabado en vivo

en el Teatro del Globo el 7 de abril de 1969 (editado por primera vez en 2005 por *Página/12*).

*****Carlos Marcucci, *Almendra*, Buenos Aires, L.H., 1971.

******De "Florecen los nardos".

*******De "Leves instrucciones".

********DE "AGNUS DEI".

*********De "Cantata de puentes amarillos".

El hombre de cristal

*Iba a ser uno de los juglares de la ópera de Almendra y vos grabaste dos veces "Amor de primavera", uno de sus temas.** *¿Cómo era Tanguito?*

Tanguito era un músico con un talento y una ternura impresionantes, un poeta natural al que le costaba hacer fluir todo eso porque vivía la vida del que se inyecta hasta que se muere. Era de Caseros pero venía

de Dock Sud o Lanús, siempre del Sur, y se hacía pagar el taxi en mi casa.

Venía a los ensayos de Almendra porque quería que lo acompañáramos tocando. Nosotros hacíamos esfuerzos para comprenderlo pero medio lo fuimos raleando porque era insoportable. De todos modos éramos re-samaritanos con el tipo porque tampoco lo íbamos a dejar ahí, en el medio de la calle.

Tengo muchas anécdotas con Tanguito que, cuando las cuento, algunos me ligan a todo el estado de cosas que vivía él y nada que ver. También le ponía mucha distancia. Hacía muchas cosas muy divertidas

y cuando cantaba una canción te arrancaba la cabeza.

¿Sí?

Sí. Balbuceaba hasta que se enganchaba cantando porque estaba hecho pelota, pero cuando cantaba "Diamantes de espuma" u otros temas de él te volaba la cabeza, porque las letras surgían de una cosa muy natural. No era como nosotros, que estábamos dedicados a escribir alguna cosita.

Tanguito era un personaje bien lumpen en ese momento. Encarnaba el estrato rockero más difícil de comprender por la sociedad, incluso por nosotros mismos. Porque no

podíamos creer que el tipo se jugara tanto con las drogas y estuviera todo el tiempo en una locura permanente que lo llevaba de comisaría en comisaría. Salía y volvía a lo mismo, ya no lo curaba nadie.

Los ensayos de Almendra eran un refugio para Tango que siempre se venía con su séquito. Una vez, en Arribeños, se mandó al baño y no salía. Mi vieja quería pasar, entonces le digo: "Tango, salí que mi vieja necesita el baño", y él me contesta: "No, no, vení, ayudame". Entonces entro y estaba con la goma, el nudo, la jeringa. Tenía los brazos a la miseria y se estaba matando. Y yo le pregunto: "Pero loco, ¡¿cómo podés

hacer esto?!". Y él me contesta que no importa, entonces me quedo ayudándolo para que saliera del baño de una vez. Y resulta que cuando sale deja ahí jeringas, algodones, sangre. Cuando mi vieja entró se puso loca porque pensó que yo también me picaba y se armó un escándalo terrible.

Aunque fuera por un ratito, en la casa de los Spinetta siempre había un lugar para él y sus amigos. Yo tenía respeto por ellos, los trataba de igual a igual. No los segregaba y los trataba como un terapeuta. Mis viejos los hacían entrar, era una asistencia. Eso era el carácter de sus visitas, porque él iba a casa para

"bajar" un poco.

¿Y cuáles eran las cosas divertidas que hacía?

El pibe era un personaje. Su tez tiraba a morena, lo que pasa es que lucía muy pálido. Tenía el pelo crespo, se lo mojaba y quería que le quedara como si fuera Paul McCartney, pero a último momento se le empezaba a levantar. Se la pasaba frente al espejo con un peine mojándose el pelo durante media hora. Llevaba su peine y se hacía ese ritual con el pelo. Como no le quedaba, porque se daba cuenta de que cuando se secaba se le levantaba, se ponía una red de cabello pero en

toda la cara y decía que era un robot.

Entonces oscilaba en el medio de la calle, en la vereda de Arribeños, y empezaba con "¿quién soy, dónde estoy?, ¿quién soy, dónde estoy?", con la red en la cara. Los transeúntes "volcaban" de asombro contra los cordones de la vereda y nosotros nos moríamos de risa.

Pero todo eso iba seguido de un ritual en el que el tipo se metía en un baño y se encajaba un pico y quedaban las ampollas ahí, como pasó aquella vez en la casa de mis viejos. Eran cosas violentísimas, imaginate. Después de esa experiencia no volví a ver a Tanguito picándose. Pero sé

que cada vez se picó más y más.

Hay anécdotas muy densas, por ejemplo que Tanguito y otros esperaron a un flaco toda una noche adentro de un tanque de agua. Pappo, Javier, y no sé quién más, Tito Milanesa y otros amigos del Carpo metidos adentro de la cisterna del tanque de la casa.

¿Esperando a un tipo?

Sí, al dueño de casa, en un tanque vacío que ya no andaba. No se dieron cuenta de que el flaco ya había llegado y estaba escuchando las voces que salían por la cañería. Una cosa…

¿Cómo lo recordás a Tanguito?

Yo lo veo en la calle Montañeses y Echeverría. Ahí, cruzando la calle con algunos amigos y amigas de él, algunos le llevaban la guitarra y otros los discos. Un día yo llego de viaje de una gira a la que fui con mi novia y al volver nos encontramos con toda la casa llena de estos pibes, con Tanguito a la cabeza. Habían invadido mi casa por los techos, lo cual era sumamente peligroso, porque podría haber caído la cana y haberme causado problemas. Ni bien llegué los saqué a patadas a todos esos hippies que habían ido ahí a picarse. Eran una desgracia. Tanguito había estado con todos mis dis-

cos. Entonces resulta que se está despidiendo y yo veía que se reía y al tipo se le nota debajo del saco que se llevaba un fangote así de discos. Me hacía un juego, era como que me escondía la espalda y se reía para que me diera cuenta de que me estaba afanando los discos. Nunca me voy a olvidar que yo le decía: "Vení, vení, Tanguito, no seas así, cómo me vas a robar los discos a mí. Pensá cómo es Luisito con vos", tipo padre.

Me acostumbré a tratar con esos locos porque me creían uno de ellos y se acercaban a mí. Creo que Tanguito en su intimidad debe de haber confiado más en mí que en el tipo

con quien compuso alguna canción, porque recurría a mis lugares como último lugar, o como primer lugar. El hecho de que él viniera "a lo de los Spinetta" a mí me adjudicó una fama de pincheto que no me pude sacar por años. Y yo jamás me puse una aguja en una vena. ¡Ni loco! A esta altura admito que tomé pepas, que fumé hachís o alguna esnifada o lo que sea, pero un jeringazo jamás.

Y, sin embargo, la presencia de un tipo como Tanguito tuvo que ver con esa fama de los primeros tiempos de que yo era un piqueto de última. Y bueno, eso me perjudicó, pero para mí Tanguito era genial, cuando a la salida de un concierto o

a la salida de un ensayo me lo encontraba en la esquina de mi casa, y ni siquiera había ido a golpear la puerta. El tipo estaba por ahí o justo llegaba con su séquito, se apoyaba contra un auto y empezaba: "Abre el barril de lluvia y toma una copa y el hombre de cristal volverá a vibrar".** El flaco ya había compuesto temas como ése, o como "Diamantes de espuma", unas canciones preciosas con unos tonos muy simples pero con una profundidad tremenda. Esas canciones las conservó hasta en la época de drogadicto. Habrá agregado alguna canción más que se le habrá ocurrido pero, en realidad, creo que Tanguito ya las

tenía desde antes, de su etapa sana, realmente el tipo debe de haber sido un genio. Después se echó a perder. Nadie podía ni estar ni tocar con él, no mantenía el ritmo y cambiaba los acordes con una arbitrariedad extra-musical.

Lo de Tanguito fue una cosa irónica y violenta a la vez. Con el tiempo, a medida que estaba más enfermo, era mucho más difícil poder apreciar la música que había hecho porque ya ni la hacía. No se lo veía en ningún lado tocando su música, por lo menos cerca de nosotros. Siempre se lo veía pero en un estado deplorable, por ahí ya ni te saludaba.

Es lógico, la parte violenta de

Tanguito muchas veces impedía que nosotros pudiéramos conectarnos tanto con él. Me refiero a la gente de Almendra, en general. Aunque el que estaba más conectado era yo por esa cuestión de respeto a alguien cuya intensidad era increíble.

Estaba sumergido en una enfermedad grandísima con la droga, pero no por eso ibas a ignorar la belleza de lo que hacía o a tratarlo inhumanamente o como si fuera un bicho del hospicio. Creo que es una de las premisas fundamentales de todo lo que decimos en nuestra vida. Cualquiera de esas personas tiene mucha más dignidad con la mugre que se tira encima que otra

gente hipócrita que comete locuras imperdonables.

*"Amor de primavera", de Ramsés VII (Tanguito) y Hernán Pujó, fue grabado por Spinetta en dos oportunidades: con Invisible, en 1981, en *A través del tiempo, Vol. 1*, un álbum de varios intérpretes del sello CBS, y en *Spinetta / Exactas*, en 1990.
**De "Amor de primavera".

Homenaje

Tu adolescencia transcurrió a mediados de los años sesenta, bajo la dictadura de Onganía. ¿Cómo era, en ese entonces, la vida en Buenos Aires para la gente joven?

Lo más habitual era que te pararan dos canas que ya te estaban mirando mal, te pidieran documentos y, por más que tuvieras la cédula, te llevaran igual por vagancia, por averiguación de antecedentes, aunque

no estuvieras ni fumado ni borracho.

Después del secundario, íbamos con Emilio del Guercio a la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano, que quedaba en la calle Cerrito, y en la estación Belgrano nos llevaban en cana por tener el pelo largo. Nos perdíamos el día de clase. Lo hacían para verte la cara. A mí me preguntaban si me pintaba los labios, porque en invierno se me ponían colorados por el frío y parecía una mina. Pero no era que me confundieran con una mina, sino que era para humillarme.

Nosotros veíamos un Ford Falcon y nos agarraba terror. Era el auto

maldito de la Argentina, el primer auto de la cana. Yo lo uno al famoso programa de la televisión de comienzos de los sesenta con que se publicitaba esa marca que era *La familia Falcón** y que, en realidad, se tendría que haber llamado "La familia Cagar". Pero no por Elina Colomer y Pedrito Quartucci, sino porque con el tiempo la represión sobre ruedas del Falcon fue creciendo hasta un grado tal que se convirtió en una desgracia argentina de una violencia insoportable. "Algo sagrado: nuestra desgracia."

También me acuerdo de una noche en Villa Gesell, cuando en una casa la policía nos despertó con lin-

ternas. Éramos un grupo de gente durmiendo, yo estaba en un cuarto con una chica y nos despertaron a todos iluminándonos con linternas. Nos llevaron detenidos y nos soltaron enseguida, porque no encontraron nada. No había fumo, ni ninguna cosa rara como para meternos adentro. Pero que te despierten así…

¿Con Emilio del Guercio iban a un colegio de curas?

Sí, al Instituto San Román, incorporado a la Enseñanza Oficial, en Migueletes y Juramento. De por sí era una escuela de curas, una desgracia, imaginate. Instituto San Ro-

mán, de la Fundación Tognoni. Tognoni tenía una cara de sádico tremenda.

Con Emilio, que era mi mejor amigo, queríamos hacer un montón de cosas. Ya estaban Los Beatles y empezamos a formar nuestros primeros conjuntos y al San Román ya no le dimos más bola. Teníamos un código de humor tal, que para ese colegio éramos la piel de Judas. En realidad, había pibes malos en serio y eran todos amigos nuestros. Pero nosotros no éramos del bando de los malos, éramos del bando de los creativos y el colegio nos quedaba re-chiquito.

Habíamos hecho una revista, *La*

Costra Degenerada,** y cuando estábamos en sexto año y nos íbamos a recibir, hicimos un escudo especial para fin de año. Esos que se usaban para saber que éramos del último curso. Emilio había dibujado uno ovalado, recontrabién hecho, con un hippie que tenía los lentes con dos corazones. Era como un Harrison, así, con barba y bigote, re-lindo, hecho en Planograf, todo bien psicodélico.

Después aparecieron unas carátulas de materias que había hecho yo con Letraset y tintas de colores que me había regalado mi tío Ramiro, de Tucumán. La otra vez las vi en la casa de mis viejos. Recién había

aparecido el Letraset, eran como un *collage*.

El último año te lo dejaban libre, para que vos hicieras lo que quisieras. Era increíble que hasta quinto año te obligaran a hacer una carátula con un modelo y no lo pudieras cambiar. Entonces cada uno hacía como podía, en perspectiva, una T de la Fundación Tognoni con una antorcha. Eran productos de un fascismo inconcebible.

El director del colegio se llamaba Tristán Baena, un autoflagelado que decía que él se castigaba en verano usando los tiradores debajo de la camisa porque su dolor era una ofrenda a Dios. Era un enfermo que nos

preguntaba a los alumnos si nos masturbábamos. Había varios de estos psicóticos sexuales que se escondían bajo el esquema del cristianismo y todo eso.

En 1967 terminaste la secundaria, ¿cómo fue la fiesta de fin de curso?

Fue terrible, si lo hacés ahora vas en cana. La fiesta que habíamos preparado se llamó "Homenaje al Ácido Lisérgico".*** El que había sacado esa onda era Landrú en *Tía Vicenta*, él hablaba de que todos estaban tomando LSD sin que nadie supiera qué era.****

A través de Los Beatles nosotros empezamos a darnos cuenta de qué

se trataba. Imaginábamos que a un tipo que se mandaba un ácido se le volaba la cabeza, pero la verdad es que no teníamos ni idea. Pensábamos que el ácido se inyectaba.

En aquel entonces, todos los egresados del colegio organizaban un festival producto de su creación. Ahí todos los que eran músicos tocaban y el que era cómico se hacía el cómico. Cada promoción armaba su show, tipo yanqui, heredado de los colegios yanquis. Era un colegio de unos pelotudos tremendos.

La cuestión es que mi promoción no solamente alquiló una copia de *Help* para pasarla en el cine como broche de oro, sino que también ar-

mamos un show integral que se llamaba "Homenaje al Ácido Lisérgico", bajo la batuta del Chago Novoa, el tecladista que fue el integrante número cinco de Almendra y que después no estuvo. El Chago Novoa después fue celador nuestro y era el mejor celador del mundo, éramos amigos. Un personaje cómico, geniecillo era. Con él hicimos un cortometraje que se llama *Newspaper*, con música hecha por Emilio, él y yo.

El show empezaba con una música y en el escenario aparecíamos nosotros. Conseguimos pelucas, nos pintamos ojeras y nos vestimos como si fuéramos unos hippies re-

drogados. Después entraban otros compañeros y nos inyectaban una jeringa gigante en el culo y ahí empezaban Los Beatles y se sucedían sketchs. Además, un compañero ponía la mano sobre el disco de vinilo frenándolo, retardando la música como para mostrar que el LSD nos hacía efecto.

Los curas no se dieron cuenta. Es más, recibimos su aprobación. Se volvieron locos cuando vieron eso, se divirtieron como nunca y, en realidad, fue de una osadía muy grande, un cachetazo en la cara.

Esa fiesta fue, además, la coronación de Bundlemen, el dúo que teníamos con Emilio. Aparecimos no-

sotros dos en bajo y viola y cantamos un par de canciones. Eso fue como el anticipo de Almendra, porque los más chicos del colegio "murieron" con nosotros. Cantamos "Shame and scandal in the family" (Vergüenza y escándalo en la familia), un tema comercial pop de aquellas épocas.

También creo que tocamos uno o dos temas nuestros porque Emilio ya componía y yo también. De alguna manera ya habíamos puesto un pie en lo que iba a venir después. Me acuerdo de que, aunque ese día no la tocamos, también hacíamos "Yesterday".

Si "Homenaje al Ácido Lisérgico"

lo hacés ahora, vas preso por apología de la droga. ¿Sabés cómo te vienen a buscar? Vienen del Cenareso.

Años más tarde nos llevaban presos por creer que teníamos cara de drogadictos, cuando en realidad habíamos usado eso un año o dos antes como si fuéramos pibes de una comedia musical del colegio que no fumábamos ni tabaco. Después se precipitó sobre nosotros esa etapa psicodélica y de consumo de alguna porquería. El primer porro que probé en mi vida lo fumamos con Emilio en la terraza de su casa. Emilio se lo bancó mejor que yo, pero me acuerdo de que quedamos destruidos.

Además de las canciones y las poesías, ¿escribías otras cosas?

Sí, también empecé a escribir algunos cuentos. Con Emilio estábamos enceguecidos con Cortázar y me acuerdo de que había un poeta loco que pasaba por la esquina de Sucre y Montañeses. Nos hablaba de César Vallejo y no le dábamos ni cinco de bola, le decíamos que a nosotros nos gustaba Cortázar. Eran discusiones a los dieciséis años, de noche, en una esquina. Después leímos a Vallejo y nos queríamos morir porque el flaco tenía razón. Y nosotros también.

Una de las pocas cosas que robé

en mi vida fue un libro. Me lo metí adentro del saco y salí de la librería como si nada. Ese libro ya era mío y esa misma noche lo consumí. Jamás volví a leer cuentos tan extraordinarios como los de *Bestiario*, de Julio Cortázar.

Fue una época bárbara. Yo ya empezaba a salir con Cris, que es esa chica que ves ahí en la foto conmigo. Es la de "Blues de Cris" y "Muchacha ojos de papel", Cristina Bustamante, el primer gran amor de mi vida.

Sabés que cuando me llevás mucho al pasado después me quedan triciclos…

¿Triciclos?

Sí, como si fueran vueltas del pasado. Te cuento estas cosas y las revivo en mi mente. No siempre es bueno eso, depende de como esté uno. Te hace bien o te trae nostalgia y algo de eso te hace mal. A la vez, me agarra una especie de antinostalgia. Yo estoy entregado al futuro, tanto que casi no vivo el presente.

*El programa *La familia Falcón*, de Canal 13, era una comedia de Hugo Moser sobre una familia típica de clase media. La protagonizaban Elina Colomer, Pedrito Quartucci, Roberto Escalada, Silvia Mer-

lino, Emilio Conte, José Luis Maza y Alberto Fernández de Rosa. La canción del programa la cantaban Los Cinco Latinos.
**Este "semanario mensual de aparición frecuente" tenía dos páginas hechas en esténcil en tamaño oficio y sus directores eran Cocaíno y Bestia. El editorial estaba dirigido a "los queridos compañeros costrosos y degenerados" y terminaba así: "Contamos con la resistencia de los cuerpos suspendidos y la presión hidrostática de todos los lectores. Desde ya muchas gracias y que la gocen costrosa y degeneradamente hasta el rebalse de la relajación".
Había guiños para algunos compañeros y una publicidad dibujada en colores de la película *Una pistola para el rengo*, que se daba en el cine Gran Muñón. También un correo de lectores con una carta enviada por Virginio Brígido, "un acérrimo lector de nuestro inmundo círculo". En la sec-

ción Arte se anunciaba la edición castellana de *Le morcille noire*, de Jean-Paul Coulotte. La crítica decía así: "Tras una buena impresión que nos dejó el libro por su grabado de la portada, decepcionó la particular filosofía de Coulotte, quien la resume en la siguiente frase: 'Toda morcilla es igual a sí misma'…
El encabezamiento de la segunda hoja rezaba a grandes letras: "¡NO SE PIERDA NUESTRO PROXIMO COSO!". Luego seguía con una sección de tres cables internacionales, ilustrados con dibujos, que se titulaba: "Cuesto Mondo di Moko". También se iniciaba la sección Crónicas de amasijo Aussitot, en donde se anunciaban "una serie de capítulos palpitantes. La historia del crimen en el mundo y crónicas de amasijos a través del tiempo". El semanario culminaba con Deportes y las firmas de Bestia y Cocaíno 67.
***El programa de esta fiesta, similar a

los de cine y auspiciado por comercios de la zona, decía así: "Espectáculo *beatnik 67*, 'Homenaje al Ácido Lisérgico'. Organizado por el Quinto año bachillerato del Instituto San Román". Se realizó el 29 de octubre de 1967, a las nueve de la mañana, en el cine Belgrano, Cabildo 2356. El espectáculo estaba armado de la siguiente manera: Primera dosis: a) Introducción al ácido. b) Moderato ácido. c) Allegro ácido (Bundlemen). 1) Fuera de hora. 2) Caminando sobre un río (Bundlemen). 3) Una pequeña ayuda de mis amigos. 4) Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. d) Finale: recontrallegrácido. e) Despedida al ácido. Segunda dosis: a) ¡Socorro! (Beatles), dirección Richard Lester.
****Consultado sobre el tema especialmente para este libro, Juan Carlos Colombres "Landrú" dijo: "Yo había creado un personaje que se llamaba Jacinto W, 'el reblán'. Era un viejo que era ministro

y quería salir con mulatas 'chacota'. Tomaba jarabe de muña-muña y alcoholato abrótano macho porque eran unos energizantes que le daban vigor y optimismo. También tomaba anís con pimienta. En Jujuy había una leyenda de las pócimas de muña-muña con cola de quirquincho. Parece que el hijo de Jacinto tuvo once hijos. Acá había un laboratorio 'Frim' y tenía un producto, el 'Afrofrim' que se hacía con muña-muña (hierbas), cola de quirquincho y menta. El viejo se tomaba eso y ¡trácate! En el programa de Tato Bores, la orquesta de Santos Lipesker tocaba el tema 'Muña-muña'. También lo cantaban los Tururú Serenaders. El tema recorrió el mundo. En Grecia la muña-muña es la vagina. Todo el tema del LSD venía de los *happenings* del Di Tella. Ahí se empezaron a usar determinadas palabras. Por ejemplo, se decía: 'me voy a dar

un nariguetazo'. Esa palabra no se conocía y, en realidad, era por la nariz de Frondizi. En los sesenta se le empezó a llamar 'falopa' a la droga. Me acuerdo que a la canción 'Galopera' se le cambiaba la letra y se le decía 'Falopera'. También se usaba la palabra 'raviol'. Jacinto W, 'el reblán' tenía desvanecimientos mentales."

The Larkings

¿Cuándo lo conociste a Rodolfo García?

A los trece años, en una fiesta que había dado Coco, un primo lejano mío que vivía en la misma cuadra que Rodolfo, en Monroe, entre Arribeños y 11 de Septiembre. Me acuerdo de que él me dijo que era baterista y estaba en un conjunto y

me invitó a los ensayos. Eran Los Larkings* y ensayaban ahí, a cinco cuadras de mi casa. Me volví loco.

En el medio de la fiesta yo les hacía "La vi parada ahí", todo con la boca: "one, two, three… she was just seventeen", todos Los Beatles. Rodolfo cuando vio qué monitor que era debe haber pensado: "venga para acá", se ve que lo conquisté. Imaginate, aparecía un flaquito así, que con la boca quería ser el cantante, la batería, el bajo, todo junto. Rodolfo se fascinaba cuando yo le hacía "one, two, three, four", así como te lo estoy haciendo ahora. No lo he podido mejorar porque con la boca no se puede, tenés que tener

seis gargantas.

Aparte le tarareaba cosas de Piazzolla. Yo no sabía acompañarme mucho con la viola, era todo caserito, la guitarrita todavía la tenía ahí. Pero ya existían Los Beatles y yo ya estaba seguro de lo que quería. En realidad, una vez que los escuché a ellos, ya no quería saber más nada con otra cosa.

Yo no tenía discos y me iba a la casa de Rodolfo a escuchar música. Desde la vereda ya sabía si estaba porque siempre ponía el equipo fuerte. Sonaba música o lo escuchaba practicar con el acordeón o, eventualmente, si tenía, la batería.

Rodolfo es extraordinario. Tenía

un *look* Oasis, se vestía bien de entrecasa. Yo creo que Núñez y Belgrano existen porque él vivía ahí, porque el quía era la usina que alimentaba al barrio con la discoteca que tenía y encima ya era un baterista impresionante.

Me hizo conocer mucha música. Nos matábamos escuchando desde los Double Six de París con Dizzy Gillespie hasta Manitas de Plata, pasando por The Blue Strings, el grupo de Baby López Furst, The Foundations y *María de Buenos Aires*, de Piazzolla. Rodolfo era muy audiófilo y más maduro y no se bancaba que yo estuviera tan polarizado con Los Beatles.

Después nos íbamos al ensayo o seguíamos charlando en la esquina, había mucho parle. Yo era un virgo total de todo. Iba al San Román, estaba en tercer año, era virgen y no sabía nada de nada. No había tenido instrucciones precisas sobre cosas muy importantes para un varoncito. Por una cuestión cultural no nos enseñaban lo que ahora un pibe sabe de observarlo, nada más. Esa época fue todo un despertar completo de la pubertad a la juventud.

¿Vos ya cantabas antes de tocar la guitarra?

Bueno, cantando algo me salía porque siempre lo hacía de chiquito.

Además hacía imitaciones, era un monitor. Tenía ocho o nueve años e imitaba a Tato Bores. Pero después, cuando tuve catorce años y ya estaba la mano de tener una viola eléctrica, inmediatamente me conseguí una para formar parte de Los Larkings. Empecé reemplazando a Oscar, el cantante que tenían, y ya tocaba mis primeros tonos. Con el tiempo me transformé en un guitarrista rítmico en el que se podía confiar arriba de un escenario porque hacía las cosas bastante bien. Fue el comienzo de tocar en vivo.

Y de empezar a escribir tus primeros temas.

Claro. Ahí empecé a agarrar la guitarra. Más o menos ya tenía mi propia idea del asunto, sin saber cómo iba a resultar, pero ya pensaba que por ese lado podían surgir cosas. Inmediatamente tuve la respuesta, porque empecé a componer mis propias pavadas, con los tonos que aprendía me mandaba un ciclito de acordes míos y después les ponía melodías arriba. Así empezamos todos.

Con Los Larkings el repertorio fue cambiando, incluyendo más temas de Los Beatles. No los de los *charts*, sino otros que nos resultaban más fáciles de tocar por los tonos. Siempre metíamos algún rock y yo

también fui introduciendo alguna cosita mía. Rodolfo tiene guardado un acetato que grabamos en 1966, cuando ya éramos Los Mods,** después de Los Larkings. Tenía dos temas: "Faces and things" y "Free", de Guido Meda y Apócrifo,*** que era yo. Era todo muy primario. García guarda una data increíble, el tipo no perdió nada.

¿Te conté que la otra vez encontré un tema en una cinta vieja de Jade? Apareció un tema que tenía perdido en mi memoria y se llama "Las alas del grillo". Algunas cosas se te piantan del bocho, honestamente. Por ejemplo, con Los Larkings había escrito un rock buenísimo que jamás

volví a recordar cómo era.

¿Y cómo eran los ensayos de The Larkings?

Mortales. Tocaban a cinco metros de la vía y cuando pasaba el tren el ensayo cimbraba, tenían que disolverlo. Era terrible. Aparte al cantante, cuando entraba a destiempo o desafinaba, lo manteaban. Paraban de tocar y el tipo se arrinconaba atrás de un sillón porque ya sabía que iba a cobrar.

Antes de tocar la guitarra y ser parte del grupo, lo acompañaba a Rodolfo a los ensayos de Los Larkings. Para mí ir a escuchar a un conjunto y sentarme al lado de la

batería, estar rodeado de eso, era la mayor inspiración. Enseguida me di cuenta de que en ese mundo de cables y amplificadores yo era feliz.

*The Larkings estaba integrado por Oscar Acereny (voz), luego reemplazado por Luis Alberto, Horacio Soria (guitarra), Néstor Núñez (bajo), Juan Carlos Xatruch (piano) y Rodolfo García (batería). Ensayaban en Monroe entre 11 de Septiembre y 3 de Febrero, al lado del cruce de la barrera de Monroe. La casa, pegada a la vía del tren, era del pianista, y tocaban en un pequeño living que tenía un piano vertical.

**The Mods nació de la unión de The Larkings y The Masters, el grupo del bajista

Guido Meda. Hicieron dos shows el mismo día. Los músicos se presentaron alternativamente con los dos nombres. The Mods eran Guido Meda (bajo y voz), Daniel Albertelli (guitarra líder), Rodolfo García (batería) y Luis Alberto Spinetta (guitarra rítmica y voz). Existen dos retratos en blanco y negro de The Mods tomados por la célebre fotógrafa Anne Marie Heinrich, en su estudio de la calle Callao. Allí se ve a sus integrantes vestidos con ambos oscuros y corbatas finitas. Luis Alberto es un adolescente de dieciséis años con cara aniñada, y Rodolfo, un joven de pelo renegrido, sin una sola cana.

***Estos temas fueron grabados en el estudio Audion, en Ayacucho 614 esquina Tucumán, del lado de la sombra.

Agradecimientos

A quienes me brindaron su amistad y alentaron este proyecto durante largos años.

Elsa Vargas; Rodolfo, Virginia, Juliana y Mora García; Jorge "Nube" Pardeiro; "Willy" González y su familia; Licia López de Casenave (por su asesoramiento profesional); Alejandro Pérez Dávila; Claudio Cardone (máster en teclados Espejaime);

Raúl Tarufetti, "El Doctor", mensajero de felicidad; Hernán Firpo; Fernando Soriano; los hermanos Atach; Cecilia Gómez; Andrea Cuyás; Aníbal Barrios, "La Vieja"; Luky Fernández y su familia; Eduardo "Dylan" Martí; Esther Cimilo; Nacho Iraola; Bucky Delacroik; Liliana Szwarcer; Lili Caruso; Patricia Medrano; Lucas Battistón; Blanca Rodríguez, del comedor infantil "Por los derechos de la familia", de Villa Domínico.

A Coca, mi madre, pionera de las maestras jardineras argentinas; a la Escuela rural 352, valle de Alfarcito, Tilcara, Quebrada de Humahuaca, y a la Comunidad Mapuche Cu-

rruhuinca, paraje Piedras Blancas, San Martín de los Andes.

Mi más especial agradecimiento para Mariángeles Fernández Rajoy por su ayuda con las correcciones, desgrabaciones, importantes apreciaciones y por su paciencia con mis taras tecnológicas.

Apéndice

En este Apéndice se reproducen ordenadas alfabéticamente las letras de las canciones cuyos títulos aparecen en negritas en el cuerpo principal de esta obra.

Al pie de cada una se indica el disco al que pertenecen, el año en que éste se editó y el capítulo donde se la menciona.

Se agrega también una lista del

resto de los temas mencionados en los diálogos, el disco al que pertenecen y el año de grabación.

Abrázame inocentemente (del lémur a la boa)

Pronto escaparás en la oscuridad, que es igual a la lluvia, pero es negra.

Y en un gesto atroz te desenvolverás.

Tan pesado es tu cuerpo como el mar.

Algo se desprendió, la humedad aquí es eterna. Algo se suspendió, es un instante de temor.

Y las ramas cubrirán la profunda conmoción de sentir mi cuerpo devorado

al fin por ti…

Sólo abrázame inocentemente así, ¡oh no!…

Qué descalza va la luna junto a ti, ¡oh sí!…

Si alguna vez yo mudo en tu piel, me uniré a la eternidad.

Sólo abrázame inocentemente así.

Se estremecerá el alelí.

Permanece en la tierra como el fin.

Y en tu abrazo azul que me triturará, yo iré corrompiendo tu maldad.

Uno labura en sí, en silencio, su propio Cristo.

Uno pretende en sí, en la cima o la miseria.

Y las hojas cubrirán la bendita conmoción de sentir mi cuerpo devorado al fin

por ti…

Sólo abrázame inocentemente así, ¡oh no!…

Y qué descalza va la luna junto a ti, ¡oh sí!…

Y sin querer yo ser parte de ti, por fin, me despertaré.

Sólo abrázame inocentemente así, ¡oh no, oh no!…

Y hoy es tan especial, tan oscuro y sin sentido…

Y hay una estrella atrás, más allá de este follaje.

Y las sombras cubrirán la profunda conmoción de sentir mi cuerpo devorado al fin por ti…

Sólo abrázame inocentemente así, ¡oh no!…

Y qué descalza va la luna junto a ti,
¡oh sí!…
Y sin querer yo ser parte de ti, por fin,
me despertaré.
Sólo abrázame allá tal como aquí…
¡Oh! Sólo abrázame inocentemente así,
¡oh no!…
Sólo súbeme a tu noche sin abrir, ¡oh
sí!…
Si alguna vez yo mudo en tu piel me
uniré a la eternidad…
¡Oh! Sólo abrázame inocentemente así.
Sólo abrázame inocentemente así.
Y qué descalza va la luna junto a ti,
¡oh sí!
Y sin querer yo formar parte de ti, por
fin, me despertaré…
Sólo abrázame allá tal como aquí…

¡Oh!

Sólo abrázame inocentemente así, ¡oh no!…

Sólo súbeme a tu noche sin abrir, ¡oh sí!…

Si alguna vez yo mudo en tu piel me uniré a la eternidad…

Sólo abrázame inocentemente así.

De *Silver Sorgo,* 2001. En "Vestigios del futuro".

Ave seca

Gigante sin ojos,
tu vulva,
delgada gema,
llaga que al secarse
besa los pétalos,
psicosis de savia,
en las ramas esperan
moverse con tus párpa-
dos.
Soleado el borde,

desde donde ansías re-
gresar,
ven a volar en mi ave
seca…
hecha con sombras de
fantasmas…
inútil castigo sin fuego,
tu vientre me olvida,
no tengo paz…
insomne,
el perro en la casa,
las ganas de partir…
Ven a volar en mi ave
seca…
hecha con sombras de
fantasmas…
ven a volar en mi ave
seca…
hecha con hilos de dia-

mantes…
Pantalla dorada,
pesebre tus hombros
se encogen,
y así se olvida el mundo…
Piazzolla,
la tarde,
el aire,
las ganas de partir…
Ven a volar en mi ave seca…
hecha con sombras de fantasmas…
ven a volar en mi ave seca…
hecha con hilos de diamantes…

De *Los ojos*, 1999. En "Vestigios del futuro".

Barro tal vez

Si no canto lo que siento
me voy a morir por dentro,
he de gritarle a los vientos hasta reventar
aunque sólo quede tiempo en mi lugar.
Si quiero me toco el alma

pues mi carne ya no es nada,
he de fusionar mi resto con el despertar
aunque se pudra mi boca por callar.
Ya lo estoy queriendo,
ya me estoy volviendo
canción, barro tal vez…
Y es que esta es mi corteza
donde el hacha golpeará,
donde el río secará para callar.
Ya me apuran los momentos,

ya mi sien es un lamento,
mi cerebro escupe ya el final del historial,
del comienzo que tal vez reemprenderá.
Si quiero me toco el alma
pues mi carne ya no es nada,
he de fusionar mi resto con el despertar
aunque se pudra mi boca por callar.
Ya lo estoy queriendo
ya me estoy volviendo canción,
barro tal vez…

Y es que esta es mi corteza
donde el hacha golpeará,
donde el río secará para callar.

De *Kamikaze*, 1982. En "Pequeños milagros".

Domo tu

La arena se volvió hacia el mar
en un enorme pez.
El cielo se ha movido con oscuridad
todo este tiempo.
Ya ves, no hay razón,
sólo brillo en miles de puntos de la noche,
sólo es un tremendo domo en el espacio.

Es tarde ya para el fin
en la eternidad,
yo sé que sigue viva.
Y tengo que regresar
para comprender
entre todos juntos.
Ya sé, ya pasó.
Lo que viste fueron bar-
cos desarmados,
ya pasó…

La piel me estremeció,
hasta ensordecer
voces en mi alma.
Y tengo que regresar
para comprender
entre todos juntos.

Ya sé, no hay razón,
lo que viste fueron jirones en el aire,
un columpio fabuloso en el espacio…

La arena se volvió hacia el mar,
en un enorme pez.
Y el cielo se ha movido con oscuridad,
todo este tiempo.
Ya sé, ya pasó.
Lo que viste fueron barcos desarmados…
ya fue.

De *Pelusón of milk*, 1991. En "Rasgar el alma".

El anillo del capitán Beto

Ahí va el capitán Beto por el espacio
con su nave de fibra hecha en Haedo.
Ayer colectivero,
hoy amo entre los amos del aire.

Ya lleva quince años en su periplo,
su equipo es tan precario como su destino.
Sin embargo, un anillo extraño
ahuyenta sus peligros en el cosmos.

Ahí va el capitán Beto por el espacio,
la foto de Carlitos sobre el comando
y un banderín de River Plate
y la triste estampita de un santo.

"¿Dónde está el lugar al que todos llaman cielo?
Si nadie viene hasta aquí
a cebarme unos amargos como en mi viejo umbral.
¿Por qué habré venido hasta aquí, si no puedo más de soledad?
Ya no puedo más de soledad."

Su anillo lo inmuniza contra el peligro,
pero no lo protege de la tristeza.
Surcando la galaxia del Hombre,
ahí va el capitán Beto, el errante.

¿Dónde habrá una ciudad en la que alguien silbe un tango?
¿Dónde están, dónde están
los camiones de basura, mi vieja y el Café?
Si esto sigue así como así, ni una triste sombra quedará,
ni una triste sombra quedará.

Ahí va el capitán Beto por el espacio,
regando los malvones de su cabina.
Sin brújula y sin radio,
jamás podrá volver a la Tierra.

Tardaron muchos años hasta encontrarlo.
El anillo de Beto llevaba inscripto un signo del alma.

De *El jardín de los presentes*, Invisible, 1976. En "Pequeños milagros: El errante".

Elementales leches

Curvas del aire son
puertas del blanco bar-
co lento
de las horas desvelo.
Hijos, amigos, muerden
aquellas hojas de sus
pies
y elementales leches.

Lo que está y no se usa
nos fulminará.

Lo que está y no se usa
nos fulminará.

Siempre despacio sue-
ñan
las humaredas que des-
cansan
en la luna calma.
Hijos, amigos, vengan,
suyo es el fruto
que olvidaron en el ár-
bol.
Miedo.

Lo que está y no se usa
nos fulminará.
Lo que está y no se usa
nos fulminará.

La totalidad de tu cuerpo eterno
no es maldita.
La semilla crece
donde el sol la deposita.
Y bien,
los vientos en retorno
son sangres marginales
y cuerpos en colores.
Hijos, amigos, vengan,
suyo es el fruto
que olvidaron en el árbol.
Miedo.
Hijos, amigos, muerden
aquellas hojas de sus pies
y elementales leches.

Tema incluido en un disco simple junto a “Estado de coma”, Invisible, 1974. En “El jardín de las delicias”.

El enemigo

Con una sola vez en la que el viento diga tu nombre,
mi corazón latirá muy fuerte hasta llegar.
Mientras se detenga el tiempo entre cuerpos,
como arena en las manos, la lejanía dice adiós hasta estallar…
Vuelve y siembra en su vientre una plegaria.

Sube y vuela tu mirada hacia el mar. Y es que nada, nada

detendrá mi amor. Y hay que impedir que juegues para el enemigo.

Puedo hasta tocar el cielo en el que flotan todas almas perdidas,

y mi corazón latirá muy fuerte hasta llegar.

Y si un espejo falso ves, que no responda tus mismas lágrimas,

la lejanía dirá adiós hasta estallar…

Oh! regresa y hunde tu cuerpo en esta tierra.

Sube y vuela tu mirada hacia el mar.

Y es que no hay otra oportunidad.

¿Por qué sólo es esto todo lo que tenías para dar?…

Madre de la vida, por favor ilumina a

la gente, o todo verdor y creación y tu amor se perderán…

Quieren imitar al sol, que se escapa en espectro dorado, y la lejanía dice adiós hasta estallar.

Vuelve y siembra en su vientre una plegaria.

Sube y vuela tu mirada hacia el mar.

Y es que nada, nada cambiará mi amor.

Y hay que impedir que juegues para el enemigo…

De *Silver Sorgo*, 2001. En "El jardín de las delicias".

El mar es de llanto

Una sola vez
jugá un nombre,
nombre que se aparte
del que nombras.
Y lo crearás
con tus manos,
a menos que calles para no ver.
Y la pradera se abre al mirar
y sabés que ya contiene

esa luz que vas a buscar
al fin.
Y al morir el calor,
sabés que el mar es de llanto.
Una sola vez sé las aves
y el cielo también para navegar
con tu corazón en cascada,
vas llegando al vado de la verdad
y la pradera se abre al mirar,
y sabés que ya contiene esa luz
que vas a buscar al fin.
Y al morir el calor

sabés que el mar es de
llanto…

De *Silver Sorgo*, 2001. En "Vestigios del futuro".

Enero del último día

Marcos amanece y el sol de las nueve le besa los ojos,
le lava la cara y más allá del río y de los puentes
se encienden los ojos de la otra mirada.
Meri es siempre lenta para despabilarse,
su cuerpo se envuelve,
su cuerpo se envuelve
y tarde toma un tren

que sólo se abre en las estaciones,
en las estaciones,
y es que hay como un algo extraño
al encontrarse así todo
apenas en un rato
y tan intensamente que ni alcanzan a tocarse.
Marcos que se apura,
la ve desde adentro
y corre a su lado y sale a su encuentro
y se le cae el diario al abrazarla,
por suerte lo olvida,
por suerte lo olvida,
y es que los están buscando
por todos lados.
Nena, que te estoy perdiendo,
y enloquecidos corren.
Y ya no hay duda de que es tarde.

Van solos por la calle
con sus manos vacías,
poesía del suelo,
poesía del día,
y juegan con las sombras de sus pasos,
por suerte es enero,
por suerte es enero
y hay como un aire extraño
por todos lados.
Nena, que te estoy perdiendo,
y enloquecidos corren.
Luego cada uno regresa a su casa
y no hace más nada,
y no hace más nada.

De *Madre en años luz*, 1984. En

“Rasgar el alma”.

Esta es la sombra

El paisaje está dormido,
danza en dulce lejanía,
el reposo bajo el bosque
me espera.
Es fría la bruma alrededor
y nadie me dirá
que no soy como al desaparecer la luz.
Nada te dirá:
esta es la sombra,
nada te dirá:

esta es la sombra.
Una piedra y una flor,
es tan leve la inquietud que
en la brisa
desciende desde el aire.
Todo viene y todo va,
duramos una eternidad
y el reposo bajo el bosque me espera.
Nada te dirá:
esta es la sombra,
nada te dirá:
esta es la piedra,
nada más.
Sólo espero ser la nube
que propicie tu lluvia.
Yo tan sólo espero
ser la nube
que propicie tu lluvia

temprano…

De *Silver Sorgo*, 2001. En “Rasgar el alma”.

La eternidad imaginaria

Así fue que el dios de la guerra
desmoronándose
aplastó la luz de las almas.

Entonces los ángeles huyeron
adoptando la forma
de inútiles hojas del tiempo.

Pero alguno de ellos
siempre recuerda las formas
del paraíso terreno

y algunos estaban por luchar aquí,
en la luz,
en la sangre de otro dios.

Este fue tu destino futuro,
viajero incansable del tornado
y la luz de tu estrella inerte,
resplandeciendo,
incandescerá sobre las tumbas.

Y vivos y muertos
serán llevados hacia las praderas mismas
de la eternidad imaginaria.
Y la espada del Señor
nos conducirá hacia el sol,
hacia el centro de su luz.

De *A 18 minutos del sol*, 1977. En "El jardín de las delicias".

Lago de forma mía

Te hallaré en mí como un jarrón,
lago de forma mía,
más que un suspiro es una fiebre helada
al volver.
Ya no pienses más que tu ángel partió,
lago de forma mía,
tengo pensado rescatarte sin pensar en mí,
o en la gente, gente que viene y que va,
gente que viene, que viene y que va.

Yo no sé doblar ni sé caer,
lago del alma mía.
Todas las cosas se han perdido de su corazón,
de su estrella…

Vas mirando del lado del agua,
sabe bien ir mirando la vida.
Vas mirando del lado del agua,
sabe bien ir mirando la vida…

Dónde va un color quisiera saber.
Labios de una oración.
Bajo la lluvia se producen torbellinos…

De *Pelusón of milk*, 1992. En "Rasgar el alma".

La melodía es en tu alma

Yo mirar,
todo se da sin ver
de qué manera el viento es
eterno guante en piel celeste
de tucán
desde un cristal.
Todo se echó a correr así,
a gran velocidad,

dejando atrás
un puente que nada ya separa.
Oh, la melodía es en tu alma.
Bien, ya no hay fin,
sólo se ve una casa.
En nubes,
nubes altas,
entra el sortilegio
como el día en el bosque.
Oh, caudal muro de almas,
después
errantes idas y llegadas,
rondas al vaivén

de las horas tempranas.
Oh, la melodía es en tu alma.
Oh, la melodía se da,
sólo refleja en calma y regresa.
Yo vivir luz del estanque,
ves, la melodía se da.
Viento que apenas pasa
y me toca.
Yo gemir
como lo haría un jardín,
jardín donde lo otro existe
atrás de la ciudad
donde duermen los pe-

rros.
Piel de piel,
esta palabra está
bordeando así así como un diluvio
el círculo de puntos,
puntos donde mueve.
Ves, la melodía es en tu alma.
Ves, la melodía es en tu alma.

De *Don Lucero*, 1989. En "Vestigios del futuro".

La montaña

Hablaré con el jardín,
hablaré con el que se fue.
Todos quieren mi montaña,
todos quieren mi montaña.

De la mitad de las sombras,
la mitad partida siem-

pre…

Sólo quedan las altu-
ras,
sólo quedan las alturas.

Trepen a los techos, ya
llega la aurora,
trepen a los techos, ya
llega la aurora.

Andaré por el corral,
donde no hay cautivos
ya.
Pagarán por mi monta-
ña,
pagarán por mi monta-
ña…

Comeré lo que comer,

dormiré y me afeitaré.
La montaña es la montaña,
la montaña es la montaña…

Trepen a los techos ya llega la aurora,
trepen a los techos ya llega la aurora.

De *Pelusón of milk*, 1992. En "Un lejano telón".

La pelícana y el androide

Una pelícana
con su ala partida
se echó a volar
y se perdió en la tem-
pestad
y fue hacia la tierra
donde habita el androi-
de ah…

Y esta magra tierra
que es siempre la nada

o la necesidad
no la dejó volver atrás
y nadie supuso que amaría,
que amaría…

La calcomanía de todos los días se les quedó
y pronto tuvieron un amor
y procrearon varias aves androides
y en este espacio tan veloz
se busca vanamente
toda la vida
y ya no hay esmeraldas
y es que al beber de una piel

comprendió que era androide oh…

Miles de tormentas
asolaron las comarcas
y nos quedamos viendo en la ventana
aquel amor que fue tan fuerte.

Ave de Indochina
perdida en la niebla de alta mar,
ya no te alejes de tu amor
aunque ya sepas que él solo es
un androide
ah…

De *Privé*, 1986. En “Rasgar el alma”.

La rifa del viento

Tía, qué hermoso día hoy,
veo que azula el horizonte gigante.
Nena, llename este cupón,
es que quiero ver
si acaso gano algo en la rifa del viento.

Vos no te sacrifiques más,
tu cuerpo está completo,
tu cuerpo está distinto y pleno…
Tan pleno…
Y es que la luz te ideó junto a la nieve.

Negra, vení sentate aquí
antes de que el sol
consuma tu naranja abierta en la tarde

De *Mondo di cromo*, 1983. En "Pequeños milagros".

Laura va

Laura va,
lentamente guarda en su valija gris
el final de toda una vida de penas.
Laura va,
unos pasos la alejan del pueblo aquel,
donde ayer jugaba al salir de la escuela.

Laura, pobre tu dolor,
se cayó de una oración.
Por eso te vas con él.
Por eso te vas
y hay algo de bueno en tus ojos
sin querer.
Laura ve,
los años le han dado la resignación
y el dolor.
Se fue con sus pocas tibiezas.
Laura ve,
aunque es grande su vida comienza aquí
y a la vez termina la sed de su espera.

La valija pesa y él le
ayuda a entrar en el tren.
La cubre de besos
y el sol también.

De *Almendra*, 1970. En "El ulular del viento".

La verdad de las grullas

Si le pido al mundo
que pare y me lleve,
tomo un sonido del aire,
y lo dejo caer…
Y si la esperanza se agota al fin,
cuando vuelva el río,
con sus manos nos re-unirá.
Por eso todos nos esta-

mos mirando
en un instante, por decirlo así.
Tengo una razón para pensar
en Dios y en mí.
Sin embargo, el cielo se cruza,
y no se deja saber.
Algo que se fue,
sin totalmente desaparecer.
Algo que es un destello,
que nos viene a llevar.
Por eso todos nos estamos buscando,
es imposible
sólo con la sed.

Por eso todos nos estamos buscando,
es imposible sólo con la sed.
Te espero así,
en la más fuerte luz,
entre las hojas,
o en el aire.
En la laguna,
sin que aparezca el rey…
Ya no están aquí
como ayer
las cosas que perdimos.
Todo quedó atrás al despertar,
bosque azul de la oscuridad.

Nada es imposible sin
tu amor.
Es la organización de la
selva,
incrustada entre las
ciudades
que avanzan hasta mo-
rir,
por eso todos nos esta-
mos alejando
en un momento,
por decirlo así.
Te espero así,
en la más fuerte luz,
entre las hojas
o en el aire…
En la laguna
sin que aparezca el rey.

Nada es imposible sin
tu amor.
Es la organización de la
selva,
incrustada entre las
ciudades
que avanzan hasta mo-
rir,
por eso todos nos esta-
mos alejando
en un momento,
por decirlo así.
Te espero así,
en la más fuerte luz,
entre las hojas
o en el aire…
En la laguna
sin que aparezca el rey.

Tu desilusión nació una noche de verano
y todo esto se rompe
a la vez,
al despertar.
Bosque azul de la oscuridad,
nada es imposible sin tu amor.
Queda una verdad
que dicen las grullas:
"No te aventures más allá
del valle mortal".
Dicen que se juntan allí
seres humanos para capturarse
y hacerse todo tipo de

mal.
Por eso todos nos esta-
mos mirando
en un momento,
por decirlo así.
Por eso todos nos esta-
mos mirando,
es imposible sólo con la
sed.

De *Silver Sorgo*, 2001. En "Rasgar el alma".

Los elefantes

Los elefantes saben descansar,
van a morir de paz.
Un elefante sabe como aquél,
el creador de la Tierra y el Sol,
y si es que ves cómo se extienden,
si ves cómo se resignan

a olvidar su inexplicable soledad,
serás como ellos,
te podrán contar los cuentos más extraños
pero no te apurarás.
Los elefantes saben olvidar,
míralos como están,
mira sus largas trompas sin razón,
cómo huelen todo lo que está,
y si es que ves cómo se extienden,
si ves cómo se resignan
a olvidar su inexplicable soledad,

serás como ellos,
te podrán contar los cuentos más extraños
pero no te apurarás.
Un elefante anda por aquí,
vamos a verlo andar,
mientras sea un elefante hasta el final
no tendrás que entender,
y tendrás calma,
tendrás la calma,
y tendrás calma,
una blanca calma,
una blanca, una blanca calma,
una blanca, blanca cal-

ma.

De *Almendra 2*, 1970. En "Vestigios del futuro".

Maribel se durmió

Maribel se durmió,
vamos a contarle
porque se hundió.
Carrusel, sensación
de que con el alma
nos ve mejor.
Maribel, Maribel,
dicen que no lleva ningún papel,
vamos ya, vamos ya,

vamos porque viene y porque no está.

Canta,
canta toda la vida,
canta con emoción,
y al partir sentirás
una brisa inmensa de libertad…

Canta,
canta aunque estás distante,
canta conmigo,
canta tus penas de hoy.

Maribel se durmió,
vamos a cantarle porque se hundió.

Carrusel, sensación
de que con el alma
nos ve mejor.

De *Bajo Belgrano,* 1983. En "El jardín de las delicias".

Nueva luna (Mundo arjo)

Esta canción de amor
pintó un atardecer indi-
ferente
perdida y consabida
idea de amar
amar por siempre
Entonces vi
como un rayo de luz
inconsistente aún
lo vi nacer al olvido
de los limbos

No sé por qué
jadeante el río despertó
como una sombra
Apenas detenido por el ir y venir
de sus difuntos
Esta noche mi casa no está
tengo miedo de que el sol
por fin nos caiga

Febrero de vinilo rojo carmesí
inútilmente
tratando de salvar
la seda de tu piel
de toda fiera

Y tal vez oí una dulce oración
en el plexo solar
canción de amor
contra tanta desdicha
Tan pronto llega el día
tan pronto va a estallar
¿y por qué toda la poesía
y toda la vida no se juntan?

Este río tendrá que parar
tengo miedo de que el sol
por fin nos caiga

Nueva luna

sentada como un gato
en este techo
Nueva luna
amiga de la paz
y la verdad
tal vez vos me dirás:
"ya no repitas nunca
más, yo te amo"
¡Y esta tierra que tiem-
bla al hablar!
mundo arjo de argen-
tum y dolor
Esta noche mi casa no
está
tengo miedo de que el
sol
por fin nos caiga

Tema inédito escrito en 1984. En “El ulular del viento”.

Organismo en el aire

Sentado en la terraza mirando el mar
comprendo cómo es la soledad,
no sé si voy y vengo, si acaso estoy,
ni sé si me podría fugar.
Ansié un abismo y todo todo todo se acercó,
tu corazón cerró la idea.
Recuerdo de vivir en la Atlántida
como un pez que no podía gritar,
recuerdo la bruma de la ciudad
como un monstruo sobre el amanecer.

Ningún lugar de hecho es bueno cuando nadie está,
es sólo grietas para huir.
Tu corazón, lo sé, me voló lo que miraba,
tu corazón, lo sé, me voló lo que miraba,
y como el viento chau se llevó lo que llevaba,
y como el viento chau se llevó todo,
un organismo en el aire.
Parado en el tumulto de una estación
ya no hay algo que no pueda pensar,
es tanto lo que viene, lo que se va,
se va como se pasa ese tren,
tu corazón, lo sé, me voló lo que miraba,
tu corazón, amor, me voló lo que mira-

ba,
y como el viento, chau, se llevó lo que llevaba,
y como el viento, chau, se llevó lo que llevaba,
se llevó lo que miraba.
Sentado en la terraza mirando el mar
comprendo cómo es la soledad,
no sé si voy y vengo, si acaso estoy,
no sé si me podría fugar,
ansié un abismo y todo todo todo se acercó,
con tu calor ya no hay precipicios.

Tu corazón, lo sé, me voló lo que miraba,
y como el viento, chau, se llevó lo que llevaba,

se llevó lo que miraba,
tu corazón, lo sé, me voló lo que miraba,
se llevó lo que miraba,
uh, tu corazón, mi amor,
me voló lo que miraba,
se llevó lo que miraba,
se llevó lo que miraba.

De *Tester de violencia*, 1988. En "Rasgar el alma".

Penumbra

No voy a hablar
de la penumbra,
mejor voy a ver
si puedo despertar.

No quiero hablar
de tantas cosas.
Mejor voy a ver
si puedo olvidar.

Mientras se viaja

hacia la sal, no entiendo ya
si es bien o mal
y tengo frío en la penumbra.

Mientras tú vienes hacia mí
yo ya no entiendo
si es así vivir y tengo frío
en la penumbra, di, da, da…

Mi alma es un muro
que ya no canta.
Mejor sigo así
tratando de mirar.

No quiero hablar
de tantas cosas.
Mejor voy a ver
si puedo descansar.

Mientras se viaja
hacia la sal no entiendo ya
si es bien o mal
y tengo sed en la pe-
numbra.

Y tú te acercas hacia mí,
yo ya no entiendo
si es así vivir y tengo sed
en la penumbra, oh,
Da, da, da…

De *Fuego gris*, 1993. En "El sueño recurrente".

Perdonado (Niño condenado)

Habla conmigo,
viejo perro blanco,
habla conmigo,
ladra tu quebranto
cuando quieras
olvidarlo,
tu quebranto…

Habla conmigo,

perro de la lluvia,
habla conmigo,
sólo tú conoces,
la vendimia
de la calle,
la delicia…

Habla conmigo,
viejo perro blanco,
busca descanso
con tu molinete,
que los amos
no descansan,
ya no existen…

Habla conmigo,
perro de la lluvia,
habla conmigo,
niño condenado,

por el diablo
de febrero
perdonado.
Perdonado.

De *El jardín de los presentes*, Invisible, 1976. En "Vestigios del futuro".

Pies de atril

Hirohito:
La calle es la noche,
las caras el día,
puertos en la inmensi-
dad
siempre se quiere volver
a salir,
luego buscar el calor
de algunos leves pasos,
pasos que acaso
den al borde

del enorme salón
donde dormir.
De manos las hembras,
de manos los hombres,
hilos de todos los monos…
Mucho tendrá que cambiar
para verte
en la ausencia,
río de todo lugar que sé,
sé que es temprano,
y que llega la risa
a través de un contraluz alto.
Y aún quedan mil muros de Berlín,
descansa aquí,
entre mis brazos,

que la noche es tan azul
y abismal.
Vive por mí
que yo partiré,
alguna vez desde mis pies de atril,
partiré desde mis pies de atril…
El eco de un piano,
o el eco de nada,
llenan un patio común.
Todo se puede mover del olvido.
y alguien tendrá una razón
para haber vivido siempre así
con sed de salvarse por

un hueco
en el que habrá que mirar.
Por eso vive por mí
que yo partiré alguna vez
desde mis pies de atril.
Partiré desde mis pies de atril…
Y aún quedan mil muros en Berlín.
Desnúdate por ahora
hasta que salga el mar.

De *Pelusón of milk*, 1991. En "Un lejano telón".

Resumen porteño

Ricky está listo,
listo del bocho,
y encima le tocó Mari-
na
(937).
Y para zafarse
sólo toma pastillas
y ya no toca un libro
y no quiere que le digan
nada.

Y es que Ricky se va
solo, sin hablar, pero se va,
par de pilas nuevas para el walkman
y un boleto en micro hacia Río
y un casette de días, y días, y días…

Águeda baila,
baila y se cae
y no adelgaza nunca.
Los psicoanalistas
la están usando
y dicen que ya no hay caso ya
(¿será por su mejilla

verde?).

Y esto siempre se da,
nadie vibrará su des-
consuelo,
sólo está feliz en los
conciertos
y siempre se la llevan
detenida
como a un ángel.

Y en el infierno inflacio-
nario
y entre los líderes del
mundo
tu corazón se abrirá…
tal vez.

Cacho está muerto,
muerto de risa,
y ya no siente nada,
él solo va con su caña
y su portátil
y arma con el alba.
No sé si habrá de enloquecerse
o es que así quedará
aunque se disuelva el horizonte,
pero la verdad es que da impresión
ver los blancos peces en un nylon
cuando en realidad es tan temprano.

Usualmente sólo flotan
cuerpos a esta hora.

De *Bajo Belgrano*, 1983. En "El jardín de las delicias".

Se convirtió en la noche

El destino te hizo tallo,
como tallo creces y luego chau.
El destino te hizo río,
como río fluyes y luego secas.

El concierto de la tarde
se refleja en edificios mudos
contra el cielo que se

esconde
en el ocaso, como un animal.

Cruza las hebras del aire,
corta la luna sin forma,
es un ave oscura y errante,
se convirtió en la noche…

Ave con alas de toldo,
lejos ya de la inmensa frontera,
pudo escapar de mis ojos,
se convirtió en la noche…

El destino te hizo tallo,
como tallo creces y luego chau.
El destino te hizo lágrima,
como lágrima debes rodar.

El concierto de la tarde
se refleja en edificios mudos
contra el cielo que se esconde
en el ocaso, como un animal.

Cruza las hebras del aire

y corta la luna en diamante,
es un ave oscura y enorme,
se convirtió en la noche…

Gritos en la city quemada,
gritos en el fin de las selvas,
cada garganta es el pájaro,
se convirtió en la noche…

De *Spinetta y los socios del desierto*, 1997. En "Vestigios del futuro".

Será que la canción llegó hasta el sol

Si el camino surge de la nada,
será que mi canción llegó hasta el sol.
Si algo te sacude sin sentido,
será que la canción llegó hasta el sol.

La tristeza se va como una luz,
todo es armonía a mi alrededor
y está bien.

Alguien va subiendo la colina,
será que la canción llegó hasta el sol.
Y otro va muy loco, hundido en su mente,
será que la canción llegó hasta el sol.

Una brisa volará en el amanecer
y un extraño tiempo nos envolverá por fin.

Esta noche se oirá dentro de tu piel,
no hay ningún momento que se pueda comparar al amor.

Si se escucha el eco, si el viento dice adiós,
será que la canción llegó hasta el sol.

De *Mondo di cromo*, 1983. En "Pequeños milagros".

Tanino

No me escribas
desde un puerto
de tu olvido
ni me llames
con tu boca de tanino
porqué sé que tu amor
está más allá de la esperanza.
Piedra blanca y esmeralda
en el ocaso,

son tus playas las que
alumbran
el arribo
y detrás de tu corazón
hablas con las mareas
del Atlántico.

La estrella te descubrirá
y tu luz reflejará por
fin.

Tema inédito, escrito en 1977. En "Intro".

Tres llaves

El sinfín se cansó y se dio hasta nacer,
hasta nacer,
toda cosa se hizo en llaves,
lo que se ve se ama, se pierde,
lo que se ve se ama, se pierde.
Población zulú,
piden más,
aserrín le dan,
toda cosa se hizo en tres llaves,
lo que se ve se ama, se pierde,
lo que se ve se ama, se pierde,

todo espera mansamente allí,
lo que se ve se ama, se pierde,
el bien trae mal
y la piedad traspasó el dulzor,
toda cosa se hizo en tres llaves,
lo que se ve se ama, se pierde,
lo que se ve se ama, se pierde,
lo que se ve, todo alguna vez es el puente,
lo que se ama, la verdad, es lo más intranquilo
lo que se pierde, todo está colmado de lugar,
lo que se ve se ama, se pierde,
un cajón de gin vale más que un pan que se da,
toda cosa se hizo en tres llaves,
lo que se ve se ama, se pierde,

lo que se ve se ama, se pierde,
lo que se ve, todo alguna vez es el puente,
lo que se ama, la verdad es lo más intranquilo,
y lo que se pierde, todo está colmado de lugar,
todo está colmado de lugar,
todo está prendado aquí,
ya no vale el más allá,
todo espera mansamente allí,
todo está prendado aquí
para bien o para mal,
todo espera mansamente allí,
lo que se ve se ama, se pierde.

De *Tester de violencia,* 1988. En "Rasgar el alma".

Temas nombrados

A estos hombres tristes, *Almendra*, 1970.

Aguas claras de olimpos (Cristálida) *Pescado 2*, 1973.

Águila de trueno, *Kamikaze*,1982.

Alcanfor, *Tester de violencia*, 1988.

Alma de diamante, *Alma de diamante*, 1981.

Amarilla flor, *Madre en años luz*, 1984.

Ana no duerme, *Almendra*, 1970;

Almendra en Obras II, 1980 y *Argentina Sorgo Films presenta Obras en Vivo*, 2001.

Bagatelle, *Los ojos*, 1999.

Canción para los días de mi vida, *A 18 minutos del sol*, 1977.

Cantata de puentes amarillos, *Artaud*, 1973.

Casas marcadas, *Kamikaze*, 1982.

Cisne, *Para los árboles*, 2003.

Correr frente a ti, *Elija y gane*, 1999.

Dos murciélagos, *Para los árboles*, 2003.

El diluvio y la pasajera, *Invisible*, 1974.

En una lejana playa del Ánimus, *Durazno sangrando*, 1975.

Encadenado al ánima, segunda parte, *Durazno sangrando*, 1975.

Es la medianoche, *Don Lucero*, 1989.

Frazada de cactus, *Exactas*, 1990.

Fuji, *Estrelicia*, 1997.

Hermano perro, Cara A del single de Almendra, 1970.

Iniciado del alba, *Pescado 2*, 1973.

Irregular, *Invisible*, 1974.

Jaguar herido, *Almendra en Obras/2*, 1980.

La aventura de la abeja reina, *Kamikaze*, 1982.

La herida de Paris, *Los niños que escriben en el cielo*, 1982.

La llave del mandala, *Invisible*, 1974.

La orilla infinita, *Spinetta y los Socios del desierto*, 1997.

La sed verdadera, *Artaud*, 1973 y *Estrelicia*, 1997.

Las golondrinas de Plaza de Mayo, *El jardín de los presentes*, 1976.

Las olas, *Spinetta y los Socios del desierto*, 1997.

Lejísimo, *Tester de violencia*, 1988.

Los libros de la buena memoria, *El jardín de los presentes*, 1976.

Muchacha (ojos de papel), *Almendra*, 1970; *Almendra en Obras II*, 1980 y *Elija y Gane*, 1999.

No te busques ya en el umbral (Umbral), *Los niños que escriben en el cielo*, 1982 y *Argentina Sorgo Films presenta Obras en Vivo*, 2001.

Panacea, *Pelusón of milk*, 1991.

Para ir, *Almendra* 2, 1970.

Plegaria para un niño dormido, *Almendra*, 1970; *Almendra en Obras I*, 1980 y *Exactas*, 1990.

Ropa violeta, *Privé*, 1986.

Rutas argentinas, *Almendra II*, 1970 y *Almendra en Obras I*, 1980.

Seguir viviendo sin tu amor, *Pelusón of milk*, 1992.

Siguiendo los pasos del maestro, *Los niños que escriben en el cielo*, 1982.

Tu cuerpo mediodía, *Para los árboles*, 2003.

Discografía

Almendra

Almendra (1969-RCA)

Muchacha (ojos de papel) / Color humano / Figuración / Ana no duerme / Fermín / Plegaria para un niño dormido / A estos hombres tristes / Que el viento borró tus manos / Laura va

Almendra II (1970- RCA) (Álbum

doble)
Toma el tren hacia el sur / Jingle / No tengo idea / Camino difícil / Rutas argentinas / Vete de mí, cuervo negro / Aire de amor / Mestizo / Agnus Dei / Para ir / Parvas / Cometa azul / Florecen los nardos / Carmen / Obertura / Amor de aire / Verde llano / Leves instrucciones / Los elefantes / Un pájaro te sostiene / En las cúpulas

Almendra en Obras I (1980-Almendra Editora)
Ana no duerme / para saber cómo es la soledad / Plegaria para un niño dormido / Figuración / Cambiándome el futuro / Vamos a ajustar las

cuentas al cielo / Mestizo

Almendra en Obras II (1980-Almendra Editora)
Jaguar herido / Color humano / Hilando fino / Muchacha (ojos de papel) / Hermano perro / Rutas argentinas

El valle interior (1980-Almendra Editora)
Las cosas para hacer / Amidama / Miguelito, mi espíritu ha partido a tiempo / Espejada / Cielo fuerte (amor guaraní) / El fantasma de la buena suerte / Buen día, día de sol

Almendra 1969. En vivo en Teatro del Globo (2005-Página/12)

Gabinetes espaciales / Tema de Pototo / Hombre de luz / Campos verdes / Que el viento borró tus manos / Plegaria para un niño dormido / Hoy todo el hielo en la ciudad / Chocolate / Figuración / Ana no duerme / Mosca muerta / Vine al planeta / Desde el alma

Discos simples
Tema de Pototo (Para saber cómo es la soledad) / El mundo entre las manos (1968)
Hoy todo el hielo en la ciudad / Campos verdes (1968)
Gabinetes espaciales / Final (1969)
Hermano perro / Mestizo (1970)

Recopilaciones
Almendra. "Muchacha, ojos de papel" (1977)
Almendra 68/70 RCA (1999)
RCA Victor 100 años (2003)

Pescado rabioso

Desatormentándonos (1972-Talent)
El mounstruo de la laguna / Serpiente (viaja por la sal) / Dulce 3 nocturno / Blues de Cris / El jardinero (temprano amaneció)

Pescado rabioso 2 (1973-Talent)
Panadero ensoñado / Iniciado del alba / Poseído del alba / Como el

viento voy a ver / Viajero naciendo / Hola dulce viento / Señorita zapada / Credulidad / ¡Hola, pequeño ser! / Mi espíritu se fue / Sombra de la noche negra / La cereza del zar / Corto / Aguas claras de olimpos

Artaud (1973-Talent)
Todas las hojas son del viento / Por / La sed verdadera / Bajan / A Sta-rosta, el idiota / Cementerio Club / Superchería / Cantata de puentes amarillos / Las habladurías del mundo

Discos simples
Despiértate nena / Post-Crucifixión (1973-Talent)
Me gusta ese tajo / Credulidad

(1973-Talent)

Recopilaciones
Lo mejor de Pescado Rabioso
(1976-Talent)

Invisible

Invisible (1974-Talent)
Jugo de lúcuma / El diluvio y la pasajera / Suspensión / Tema de Elmo Lesto / Azafata del tren fantasma / Irregular

Durazno sangrando (1975-Talent)
Encadenado al ánima / Durazno

sangrando / Pleamar de águilas / En una lejana playa del animus / Dios de adolescencia

El jardín de los presentes
(1976-CBS)
El anillo del capitán Beto / Los libros de la buena memoria / Alarma entre los ángeles / Que ves el cielo / Ruido de magia / Doscientos años / Niño condenado / Las golondrinas de Plaza de Mayo

Discos simples
La llave del mandala / Lo que nos ocupa es esta abuela, la conciencia que regula el mundo (este simple acompañó la edición original en vi-

nilo del primer LP, Invisible)
Elementales leches / Estado de coma (1974-Talent)
Viejos ratones del tiempo / Oso del sueño (1974-Talent)

Recopilaciones
Obras cumbres (2001-Sony Music)

Spinetta Jade

Alma de diamante (1980-Raton Finta)

Amenábar / Alma de diamante / Dale gracias / Con la sombra de tu aliado (El aliado) / La diosa salvaje / Digital ayatollah / Sombras en los álamos

Los niños que escriben en el cielo (1981-Raton Finta) Moviola / La herida de París / El hombre dirigente / Sexo / Siguiendo los pasos del maestro / Contra todos los males de este mundo / Un viento celeste / No te busques ya en el umbral (Umbral) / Influjo estelar / Nunca me oiste en tiempo

Bajo Belgrano (1983-Interdisc) Canción de Bajo Belgrano / Vas a iluminar la casa / Maribel se durmió / Vida siempre / Ping-pong / Mapa de tu amor / Resumen porteño / Era de uranio / Cola de mono / Viaje y epílogo

Madre en Años Luz (1984-Interdisc)
Camafeo / Entonces es como dar amor / Amarilla flor / Este es el hombre de hielo / ¿No ves que ya no somos chiquitos? / Ludmila / Enero del último día / Mula alma / Diganlé

Spinetta solista

Spinettalandia y sus amigos (1971-RCA)
Castillo de piedra / Ni cuenta te das / Tema de Pedro / Dame, dame pan / Estrella / La búsqueda de la estrella / Vamos al bosque / Era de ton-

tos / Alteración de tiempo / Descalza camina / Lulú toma el taxi

A 18 minutos del sol (1977-CBS)
Viento del azur / Telgopor / Viejas mascarillas / A dieciocho minutos del sol / Canción para los días de mi vida / Toda la vida tiene música hoy / ¿Dónde está el topacio? / La eternidad imaginaria

Only love can sustain (1980-CBS)
Who's to blame / Only love can sustain / Love once, love twice, then love again / Omens of love / Interlude (Jade I) / Interlude (Jade II) / Something beautiful / Children of the bells / George's surprise / Light my eyes / Interlude (JadeIII)

Kamikaze (1982-Raton Finta)
Kamikaze / Ella también / Águila de trueno - Parte I / Águila de trueno Parte II / Almendra / Barro tal vez / ¡Ah!... Basta de pensar / La aventura de la abeja reina / Y tu amor es una vieja medalla / Quedándote o yéndote / Casas marcadas

Mondo di cromo (1983-Interdisc)
Paquidermo de luxe / Yo quiero ver un tren / La rifa del viento / Herido por vivir / Simil Bahión / Cuando vuelva del cielo / Lo siento en mi corazón / Será que la canción llegó hasta el sol / Días de silencio / El bálsamo / Para Valen / No te alejes

tanto de mí / Tango cromado

Privé (1986-Interdisc)
Alfil, ella no cambia nada / Una sola cosa / Pobre amor, llámenlo / Ropa violeta / Como un perro / La mirada de Freud / Ventiscas de marzo / La pelicana y el androide / Patas de rana / No seas fanática / Rezo por vos

Spinetta/Fito Páez
La, la, la (1986-EMI/Interdisc)
Folis Verghet / Instant-Táneas / Tengo un mono / Retrato de bambis / Asilo en tu corazón / Dejaste ver tu corazón / Sólo la, la, la / Gricel / Serpiente de gas / Todos estos años de gente / Carta para mí desde el

2086 / Jabalíes conejines / Parte del aire / Cuando el arte ataque / Pequeño ángel / Arrecife / Estoy atiborrado con tu amor / Un niño nace / Woyscek

Tester de violencia (1988-Del Cielito Records) Lejísimo / Siempre en la pared / Al ver verás / La luz de la manzana / El marcapiel / El mono tremendo / Organismo en el aire / Tres llaves / La bengala perdida / Alcanfor

Don Lucero (1989-Del Cielito Records)
Oboi / Fina ropa blanca / Wendolin / Es la media noche / Un gran doblez / Cielo invertido / La melodía

atril / Dime la forma

Fuego gris (1993-Polygram) (Banda original de la película) Escape hacia el alma / Yo no puedo dar sombra / Nirvana mañana / Verde bosque / Preciosa dama azul / Tocando sin sentir / Parado en la sentina / Cadalso temporal / Penumbra / Feroz canción / Dedos de mimbre / Trampaluz / Caspa tropical / Oh! doctor / Flecha zen / Cordón de perfume / Norte de nada

Spinetta y los Socios del Desierto (1997-Columbia) (Álbum Doble) Cheques / Paraíso / Los duendes / Sub rebaño / Bosnia / Luz sin freno / Cuenta en el sol / Diana / Oh!

Magnolia / Luna de abril / Se convirtió en la noche / Tony / Así nunca encontrarás el mar / Cuentas de un collar / Mi sueño de hoy / Zonda / La orilla infinita / Nasty people / Holanda / La espera / Espejo en una sombra / Jardín de gente / Las olas / Jazmín / Wasabi flash / La luz te fue / El rebaño del pastor / Puyen de abril / 2 de enero / Cuenco de sal / El sol y la afeitadora eléctrica / Collar / Duende

Estrelicia (unplugged MTV) (1997-Sony Music) Durazno sangrando / La montaña / Fuji / La miel en tu ventana / Tu nombre sobre mi nombre / Tú vendrás a jun-

tar mis días / Laura va / Jazmín / La sed verdadera / Barro tal vez… / Tía Amanda / Mi sueño de hoy / Yo quiero ver un tren

San Cristóforo
Spinetta y los Socios del Desierto (1999-Columbia) Estás acá / Piluso y Coquito / Como el viento voy a ver / Me gusta ese tajo / San Cristóforo / El rebaño del pastor / Bosnia / Ana no duerme / Sucia estrella / Rutas argentinas / Viento del lugar / Tu corazón por mí

Los ojos (1999-Universal)
Ven, vení / Ave seca / Donde no se lee / Extiéndete una vez más / No me alcanza / Ekathe I / Nómbrala /

ver verás / Sagrado tesoro / Perdido en ti / La verdad de las grullas / Ana no duerme / Tonta luz Remix / El enemigo-Tonta luz (presentación multimedia)

Para los árboles (2003-Universal)
Sin abandono / Cisne / Halo lunar / Yo miro tu amor / A su amor, allí / Agua de la miseria / Dos murciélagos / Vidamí / Ciénaga dorada / Néctar / El lenguaje del cielo / Tu cuerpo mediodía

Camalotus (2004-Universal) (EP)
Buenos Aires, alma de piedra / Crisantemo / Nelly, no me mientas / Aquas (Agua de la miseria-Remix)

Pan (2006-Universal)
Sin fin / Bolsodios / No habrá un destino incierto / Preconición /¡Qué hermosa estás! / La flor de Santo Tomé / Dale luz al instante / Cabecita calesita / Espuma mística / Atado a tu frontera / Proserpina / Canción de noche

Recopilaciones
Elija y gane (1999-Universal)*
Rezo por vos / Ludmila / Alma de diamante / Correr frente a ti / Nunca me oíste en tiempo / Resumen porteño / Águila de trueno (Parte I) / Águila de trueno (Parte II) / Era de uranio / No te alejes tanto de mí / Ella también… / Muchacha (ojos

de papel) / Una sola cosa

Spinetta el álbum **(1988-Universal)**
Piel de piel **(1990-Del Cielito Records)**
Viejas Canciones **(2004-Nuevos medios) (Editado en España)**

*Esta recopilación fue hecha por el propio Spinetta; incluye "Correr frente a ti" (tema inédito) y una nueva versión de "Muchacha (ojos de papel)" en vivo junto al "Mono" Fontana.

© Jorge "Nube" Pardeiro

JUAN CARLOS DIEZ

nació en Buenos Aires en 1955. Es egresado del Taller, Escuela y Agencia de periodismo (TEA) y también se dedica a la música. Como periodista, ha colaborado en numerosas publicaciones, entre ellas las revistas Nueva, Noticias, Cosmopolitan, La Maga, Luna, Espectador y Temas

y Fotos, para las que realizó notas y entrevistas de temáticas variadas. Actualmente, y desde hace cinco años, es redactor de Clarín Zonal. En 2001, la Academia Nacional de Periodismo le otorgó por unanimidad el primer premio a la Creatividad por su entrevista al escritor Héctor Tizón.

AGUILAR

© Juan Carlos Diez, 2006
© De esta edición:
Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S. A. de Ediciones, 2012
Av. Leandro N. Alem 720 (1001)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Aguilar

eISBN: 978-987-04-2677-6
Primera edición digital: octubre de 2012
Diseño de cubierta: Raquel Cané
Ilustración de cubierta: Luis Alberto Spinetta
Fotografía de autor: Jorge "Nube" Pardeiro

Conversión a formato digital: Libresque

Diez, Juan Carlos
Martropía : conversaciones con Spinetta. - 1ª ed. -
Buenos Aires : Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2012.

EBook

e-ISBN 978-987-04-2677-6

1. Entrevista Periodística. I. Título
CDD 070.44

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma, ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

Aguilar es un sello editorial
del Grupo Santillana

www.librosaguilar.com

Argentina
www.librosaguilar.com/ar
Av. Leandro N. Alem, 720
C 1001 AAP Buenos Aires
Tel. (54 11) 41 19 50 00
Fax (54 11) 41 19 50 21

Bolivia
www.librosaguilar.com/bo
Calacoto, calle 13, nº 8078
La Paz
Tel. (591 2) 279 22 78
Fax (591 2) 277 10 56

Chile
www.librosaguilar.com/cl
Dr. Aníbal Ariztía, 1444
Providencia
Santiago de Chile
Tel. (56 2) 384 30 00
Fax (56 2) 384 30 60

Colombia
www.librosaguilar.com/co
Calle 80, nº 9 - 69
Bogotá
Tel. y fax (57 1) 639 60 00

Costa Rica
www.librosaguilar.com/cas
La Uruca
Del Edificio de Aviación Civil 200
metros Oeste
San José de Costa Rica

Tel. (506) 22 20 42 42 y 25 20 05 05
Fax (506) 22 20 13 20

Ecuador
www.librosaguilar.com/ec
Avda. Eloy Alfaro, N 33-347 y Avda. 6 de Diciembre
Quito
Tel. (593 2) 244 66 56
Fax (593 2) 244 87 91

El Salvador
www.librosaguilar.com/can
Siemens, 51
Zona Industrial Santa Elena
Antiguo Cuscatlán - La Libertad
Tel. (503) 2 505 89 y 2 289 89 20
Fax (503) 2 278 60 66

España
www.librosaguilar.com/es
Torrelaguna, 60
28043 Madrid
Tel. (34 91) 744 90 60
Fax (34 91) 744 92 24

Estados Unidos
www.librosaguilar.com/us
2023 N.W. 84th Avenue
Miami, FL 33122
Tel. (1 305) 591 95 22 y 591 22 32
Fax (1 305) 591 91 45

Guatemala
www.librosaguilar.com/can
7ª Avda. 11-11
Zona nº 9
Guatemala CA
Tel. (502) 24 29 43 00

Fax (502) 24 29 43 03

Honduras
www.librosaguilar.com/can
Colonia Tepeyac Contigua a Banco Cuscatlán
Frente Iglesia Adventista del Séptimo Día, Casa 1626
Boulevard Juan Pablo Segundo
Tegucigalpa, M. D. C.
Tel. (504) 239 98 84

México
www.librosaguilar.com/mx
Avda. Río Mixcoac, 274
Colonia Acacias
03240 Benito Juárez
México D.F.
Tel. (52 5) 554 20 75 30
Fax (52 5) 556 01 10 67

Panamá
www.librosaguilar.com/cas
Vía Transísmica, Urb. Industrial Orillac,
Calle segunda, local 9
Ciudad de Panamá
Tel. (507) 261 29 95

Paraguay
www.librosaguilar.com/py
Avda. Venezuela, 276,
entre Mariscal López y España
Asunción
Tel./fax (595 21) 213 294 y 214 983

Perú
www.librosaguilar.com/pe
Avda. Primavera 2160
Santiago de Surco
Lima 33

Tel. (51 1) 313 40 00
Fax (51 1) 313 40 01

Puerto Rico
www.librosaguilar.com/mx
Avda. Roosevelt, 1506
Guaynabo 00968
Tel. (1 787) 781 98 00
Fax (1 787) 783 12 62

República Dominicana
www.librosaguilar.com/do
Juan Sánchez Ramírez, 9
Gazcue
Santo Domingo R.D.
Tel. (1809) 682 13 82
Fax (1809) 689 10 22

Uruguay
www.librosaguilar.com/uy

Juan Manuel Blanes 1132
11200 Montevideo
Tel. (598 2) 410 73 42
Fax (598 2) 410 86 83

Venezuela
www.librosaguilar.com/ve
Avda. Rómulo Gallegos
Edificio Zulia, 1°
Boleita Norte
Caracas
Tel. (58 212) 235 30 33
Fax (58 212) 239 10 51